

MARGARET WATKINS

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Mary O’Connor

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L’ART CANADIEN

Table des matières

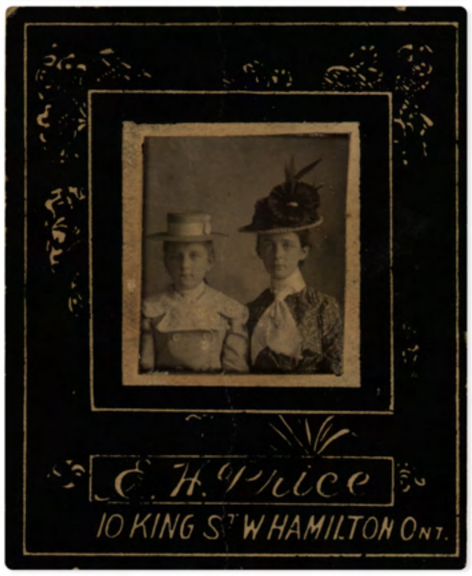


BIOGRAPHIE

Margaret Watkins (1884-1969) est à l'avant-garde de la photographie publicitaire dans les années 1920, formant une nouvelle génération de photographes grâce à son enseignement, ses expositions et ses publications. Originaire de Hamilton, en Ontario, elle finit par s'établir à New York où, depuis son appartement de Greenwich Village, elle conçoit des études de natures mortes d'objets domestiques qui seront primées dans le monde entier. Elle photographie des paysages urbains et industriels de villes européennes dans les années 1930, tout en vivant ses dernières décennies dans une obscurité relative, à Glasgow. Si elle tombe dans l'oubli en fin de carrière, Watkins est aujourd'hui reconnue comme une pionnière de la photographie moderniste.

HAMILTON, ONTARIO, 1884-1908

Dans une lettre adressée en 1923 à une agente publicitaire new-yorkaise, Margaret Watkins déclare avoir été « élevée avec des images et de la musique[1] ». Toutefois, en guise d'avertissement à qui voudrait écrire sa biographie, elle écrit également : « La vie est une affaire des plus vitales et des plus désordonnées […] Je ne veux pas que tout soit poli et rationalisé[2]. » Dans l'esprit de son souhait, ce récit biographique rendra justice à ses réalisations créatives, mais aussi au désordre de la vie.

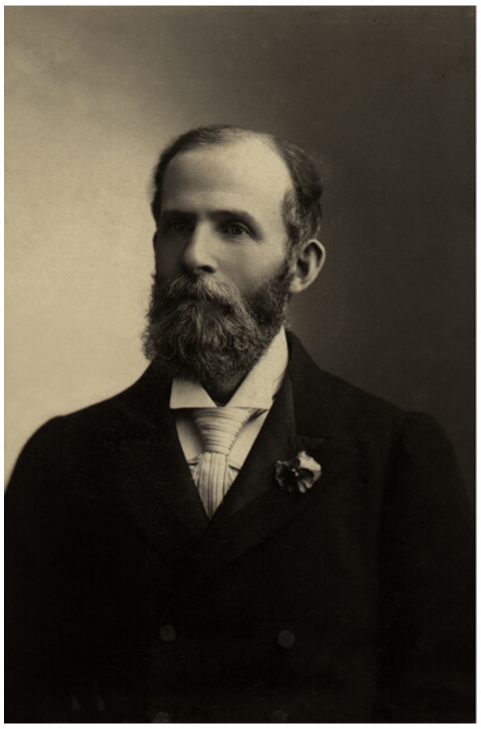




GAUCHE : photographie d'une personne non identifiée (à gauche) et de Meta G. Watkins (Margaret Watkins, à droite), date inconnue, photographie d'E. H. Price, épreuve à la gélatine argentique, 8,1 x 6,9 cm; avec cadre : 19,6 x 16 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Le magasin Pratt & Watkins, Hamilton, 1893, photographie non attribuée, collection Baldwin de Canadiana, Bibliothèque publique de Toronto.

Margaret Watkins naît à Hamilton, en Ontario, le 8 novembre 1884, fille de Marion (Marie) Watt Anderson, de Glasgow, et de Frederick William Watkins, Jr., un Hamiltonien d'origine écossaise et irlandaise, propriétaire d'un magasin à rayons. Elle grandit dans une maison spacieuse sur la rue King Est, juste à la sortie de la ville – une maison que son père nomme « Clydevia », en référence à la rivière écossaise que Frederick et Marie, alors jeunes mariés, avaient empruntée en 1877, en route vers le Canada[3]. Baptisée Meta Gladys, Watkins change son nom pour Margaret lorsqu'elle quitte Hamilton en 1908 pour vivre en femme indépendante.

Les lettres échangées par les membres de la famille à Hamilton et à Glasgow décrivent les soirées passées à consulter des livres d'art et des albums photographiques, touchant des sujets aussi divers que les chefs-d'œuvre de Rembrandt et les photographies d'Égypte[4]. En outre, la famille voyage en Europe et visite les musées, ce qui permet à Watkins de recevoir une éducation complète sur l'art de la Renaissance et plus encore. La mère de Watkins était l'une des personnes fondatrices de la section hamiltonienne de la Women's Art Association of Canada, et ses tantes vivant en Écosse créaient et vendaient à Glasgow et à Toronto des boîtes peintes et des pare-étincelles en fer forgé[5]. Le père de Watkins s'intéressait également beaucoup à l'art. Il était examinateur à la Hamilton Art School, en plus d'être une figure publique dans une ville ambitieuse, connue pour son industrie lourde et son industrie manufacturière – il était en effet échevin, membre du conseil de l'église méthodiste Centenary, militant pour l'abstinence en matière de consommation d'alcool et même candidat au Parlement fédéral (bien qu'il n'ait pas été élu). Pour l'inauguration de son nouveau grand magasin en 1899, Frederick projette pendant cinq jours un film sur la mort et la résurrection du Christ (*The Passion Play of Ober-Ammergau*) devant vingt mille personnes[6]. Watkins grandit donc dans le monde de l'image.



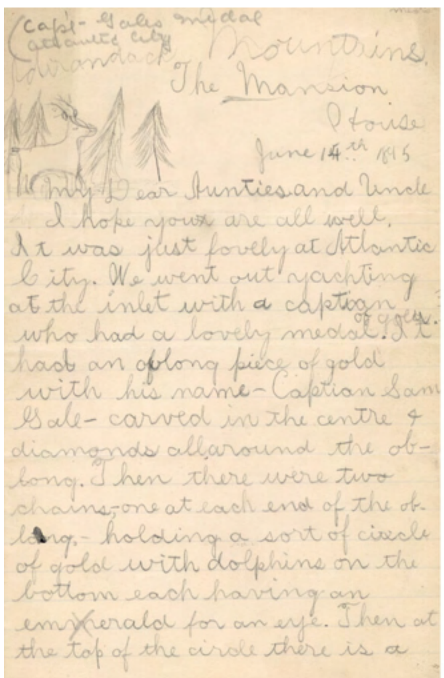


GAUCHE : Portrait de Frederick W. Watkins, 1896, photographie non attribuée, carte de cabinet, 15,3 x 10,1 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Chorale de l'église méthodiste Centenary (Margaret Watkins est la première à gauche dans la première rangée), 1904, photographie non attribuée, épreuve à la gélatine argentique, 6,8 x 9,2 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Son enfance est également marquée par la musique. Enfant, elle pratique le piano quatre heures par jour. Jeune adulte à Hamilton, elle est connue pour ses talents musicaux – elle fait partie d'un club de duettistes et chante parfois comme soliste, avec la chorale de l'église méthodiste Centenary. Mélomane aux goûts variés, Watkins apprécie autant Mozart et Schumann que Palestrina ou Wagner. Forte d'une connaissance approfondie de la musique, elle y sera attachée toute sa vie. Elle décrira plus tard l'art de la photographie comme « les variations d'une fugue[7] ».

Des lettres échangées entre sa mère et ses tantes dépeignent l'univers féminin de la maison de Watkins[8]. L'art domestique, consistant à rendre la maison et ses objets attrayants, demeurera chez Watkins. À l'âge adulte, elle trouvera un nouveau langage visuel pour représenter les objets domestiques, tout en rejetant les contraintes traditionnelles imposées aux femmes.

La jeune Watkins est formée à l'observation. À l'âge de dix ans, elle écrit vingt-six lignes dans une lettre adressée à ses tantes et son oncle, où elle détaille une médaille d'or qu'elle a vue, incluant les formes, les pierres précieuses et les figures[9]. La minutie de la description révèle son intérêt pour les belles choses, son sens de l'observation,


Capt- Gales medal
Atlantic City
Adirondack Mountains.
The Mansion
House
June 14th 1895
My Dear Aunties and Uncle
I hope you are all well.
It was just lovely at Atlantic
City. We went out yachting
at the inlet with a captain
who had a lovely medal. It
had an oblong piece of gold
with his name - Captain Sam
Gale - carved in the centre &
diamonds all around the ob-
long. Then there were two
chains - one at each end of the ob-
long - holding a sort of circle
of gold with dolphins on the
bottom each having an
emerald for an eye. Then at
the top of the circle there is a



GAUCHE : Lettre de Meta G. Watkins (Margaret Watkins) à l'oncle Tom (Anderson), le 14 juin 1895, division des archives et des collections de recherche William Ready, Université McMaster, Hamilton. DROITE : Couverture de la partition de *Traumerei* appartenant à Margaret Watkins, date inconnue, 29,8 x 34,9 cm, Oliver Ditson Company, Boston, collection privée.

ainsi que sa capacité et son désir de tout documenter. À l’école, elle obtient ses meilleures notes en dessin, même s’il ne reste aujourd’hui qu’un seul dessin de cette époque (une esquisse de sa cousine Lily Roper). À quinze ans, elle publie un poème dans le journal local et continue à peaufiner sa poésie. Dès sa prime jeunesse, Watkins se voit comme une artiste.

Watkins jouit donc d’une enfance privilégiée et bourgeoise, du moins jusqu’à ses treize ans. Cette année-là, lors d’un voyage familial en Europe, son père est victime d’un grave accident de vélo et est hospitalisé au Battle Creek Sanitarium, au Michigan, une institution dirigée par John Harvey Kellogg dotée de « nombreux appareils, dispositifs et améliorations modernes[10] ». Sous l’effet du stress, la mère de Watkins fait une grave dépression nerveuse et se retrouve elle aussi sous les soins de l’institution de Kellogg, où elle restera pendant un an. Margaret est recueillie par la sœur de sa mère, Louisa Anderson, l’une des nombreuses tantes tatillonnes et très croyantes qui sont venues en aide à la famille. Lorsque le père de Watkins rentre à Hamilton, il investit dans la construction d’un magasin à rayons d’un peu plus de 5 200 mètres carrés et achète la propriété résidentielle la plus chère de Hamilton, comme pour compenser les difficultés de l’année précédente. Converti à l’Église adventiste du septième jour sous l’influence de Kellogg, il refuse d’ouvrir le magasin le samedi et, en l’espace d’un an, Frederick Watkins fait faillite[11]. Clydevia ne leur appartient plus, et Watkins quitte la classe privilégiée.





GAUCHE : Le magasin de Frederick Watkins en 1899 (plus tard Robinson’s), rue James Sud, Hamilton, v.1910-1919, photographie non attribuée, Bibliothèque publique de Hamilton. DROITE : Portrait de groupe des familles Tarbox et Houghton en plein air, devant Eastlawn, leur maison familiale (plus tard la «Clydevia» de Watkins), v.1878, photographie non attribuée, épreuve à l’albumine, 20,3 x 25,4 cm, Schlesinger Library on the History of Women in America, Radcliffe Institute, Université Harvard, Cambridge.

Le nouveau fanatisme de son père et le moralisme prosaïque de ses tantes éloignent Watkins de la religion organisée pour le reste de sa vie. La faillite la

propulse également dans la vie adulte. À quinze ans, elle est retirée de l'école pour apprendre les tâches domestiques de la cuisine, du nettoyage et de la couture, mais elle prend aussi l'initiative de gagner de l'argent pour la famille en fabriquant des objets à vendre, ironiquement dans le magasin même que son père vient de perdre. Certes, il ne s'agit que d'essuie-plumes et de vide-poches, mais l'ardeur au travail est née et ne la quittera pas. Elle deviendra une artiste qui travaillera pour gagner sa vie, et le tirage de photographies fera plus tard appel à son amour des objets fabriqués à la main. En outre, Watkins créera ses œuvres les plus originales en transformant des objets domestiques dans ses photographies. Le problème, à cette époque, c'est qu'elle n'arrive pas à choisir son moyen d'expression. Dans un projet de poème écrit au début de sa vingtaine, Watkins s'exclame : « Maudite sois-tu, Versatilité! […] Il y a tant de collines à gravir; / Il y a la musique, la peinture, la rime buissonnière[12]. » L'oncle de son père, Thomas C. Watkins, est un membre actif du Hamilton Camera Club, mais les deux familles ne sont pas proches, et il n'y a aucune trace de Watkins prenant des photos avant 1913. Il lui faudra six ans de pérégrinations pour trouver dans la photographie le moyen d'expression qui lui sied.

PÉRÉGRINATIONS, 1908-1915

En novembre 1908, à l'âge de vingt-quatre ans, Watkins quitte son foyer « pour mener sa vie et gagner son pain[13] ». Échappant au fanatisme religieux de sa famille et se sentant « domestiquée à mort[14] », elle traverse la frontière et se rend dans la région de Buffalo, dans l'État de New York, en quête d'une vie d'artiste. Elle rejoint la colonie Roycroft Arts and Crafts à East Aurora, une compagnie fondée en 1895 par Elbert Hubbard en tant que lieu où les nouveaux styles d'art et de design venus d'Europe inspirent la création de beaux objets artistiques et pratiques. Watkins entre par la petite porte en tant que femme de chambre pour cinq dollars par semaine, mais elle commence rapidement à faire de l'art dans cette grande organisation qui employait, à son époque en 1909, plus de neuf cents femmes. Dans un lieu de travail essentiellement genré, géré à la fois comme une usine et comme une « communauté », Watkins rencontre « beaucoup de filles intéressantes[15] ». De nouvelles possibilités s'ouvrent à elle lorsqu'elle entrevoit ce qu'une femme peut faire dans le monde. Un essai non publié sur la peintre française Rosa Bonheur (1822-1899), rédigé par Watkins alors qu'elle est à Roycroft, témoigne de sa prise de conscience féministe, en particulier de sa compréhension de ce que signifiait être une femme artiste indépendante (Bonheur est connue pour ses œuvres fortes représentant de grands animaux observés dans les marchés aux chevaux de Paris). À Roycroft, Watkins enlumine des livres, fait de la correction et de l'accompagnement, et donne des concerts dans le hall. Lorsqu'elle quitte l'entreprise un an plus tard, elle emporte avec elle son amour des livres et des objets domestiques joliment conçus. Ses plaques



Rosa Bonheur, *Le marché aux chevaux*, 1852-1855, huile sur toile, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

de cuivre de Roycroft seront utilisées dans plusieurs de ses photos de natures mortes de cuisine, telles que *Still Life – Circles* (*Nature morte – cercles*), 1919.





GAUCHE : Journal de poche de Margaret Watkins, 1915, division des archives et des collections de recherche William Ready, Université McMaster, Hamilton. DROITE : Margaret Watkins, *Still Life – Circles* (*Nature morte – cercles*), 1919, épreuve au platine, 16,3 x 20,2 cm, collections diverses.

En 1910, Watkins s’installe dans une autre communauté Arts and Crafts : le camp Lanier, en opération en été et en hiver, respectivement au Massachusetts et au Maine, et dirigé par Sidney Lanier Jr. (le fils du poète romantique sudiste Sidney Lanier), dont l’attachement à la nature et au travail manuel s’inspire notamment de la philosophie du penseur Ralph Waldo Emerson. Le camp était connu pour les activités artistiques qu’il proposait aux enfants et aux adultes, nommément des travaux manuels variés et une série de pièces de théâtre bibliques qui étaient montées dans la forêt de pins environnante. À son arrivée, Watkins, « pense que tout le monde est fou », comme en témoignent son journal et ses écrits personnels, mais elle tisse peu à peu des liens solides avec les personnes qui travaillent au camp[16]. Elle accepte de petits boulots, des métiers d’art à la conception de costumes, en passant par la menuiserie. Dans une note vers 1912, elle rapporte : « Cet été-là, être “artistique” signifiait que je pouvais prendre la calotte d’un vieux chapeau, une portière, une housse de matelas, un reste de coton teint, un peu de velours et une natte des Indes orientales [,] les poser sur un pyjama et obtenir un résultat ressemblant (en quelque sorte) à [un] pharaon[17] ». Bien que Watkins quitte le camp Lanier à l’automne 1913 pour occuper un emploi lui permettant d’apprendre la photographie à Boston, elle y revient les quatre étés suivants pour mettre en pratique ses compétences photographiques et ses capacités créatives naissantes. Elle finit par devenir la photographe officielle du camp Lanier; elle documente leurs activités pour des brochures promotionnelles ou des publications, et réalise des portraits.





GAUCHE : Margaret Watkins, *Josephine in Sunlight* (*Joséphine au soleil*), v.1916, épreuve au platine, 20,8 x 15,6 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Margaret Watkins, *Lanier Camp, Bible Play, Samuel and Eli* (*Camp Lanier, jeu biblique, Samuel et Eli*), 1916, épreuve à la gélatine argentique, 21,2 x 16,1 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

L'année 1913 marque le début de la pratique photographique professionnelle de Watkins. C'est une année de changements. Elle aide M. Henry Wysham Lanier (frère de Sidney et auteur de *Photographing the Civil War* parmi de nombreux livres[18]) de même que son épouse à photographier les activités du camp, qu'elle quitte au printemps pour travailler à New York pendant six semaines, aidant le « D^r^ H » dans son cabinet, s'occupant de ses patients et visitant le Metropolitan Museum of Art. Elle s'installe ensuite à Boston et entre en apprentissage chez Arthur L. Jamieson, un photographe qui a étudié avec Léopold-Émile Reutlinger (1863-1937), portraitiste parisien de célébrités, parmi lesquelles Colette et Sarah Bernhardt. Jamieson est présenté dans les pages du *Photo-Era Magazine* comme « un artiste consciencieux et minutieux » qui se démarque par ses « charmants portraits en vignettes de femmes et d'enfants[19] ». Watkins aide Jamieson et sa femme à prendre des photos, à les développer, à les imprimer et à les monter.

Ne pouvant compter que sur de maigres revenus, Watkins vit dans le grenier de la maison d'une amie à Boston et continue à jouer de la musique et à écrire de la poésie. Elle rejoint la chorale d'une synagogue réformée, le Temple Israel, et participe à des concerts ainsi qu'à des services religieux. Elle évolue au sein d'un environnement artistique socialiste, féministe et antiguerre. Ses poèmes non publiés de l'époque traitent des problèmes rencontrés par les gens du milieu ouvrier et du coût de la guerre sur la vie des femmes. En dépit de sa situation financière précaire, ces années sont riches en événements sociaux et culturels – concerts, pièces de théâtre, films et restaurants. En 1915, grâce à la

bonne impression qu'elle fait sur son cercle de connaissances, elle est invitée à débattre de « The Relations of Art to Democracy [les liens entre l'art et la démocratie] » pour le *Boston Sunday Globe* avec le critique d'art Mason Green et le célèbre socialiste Horace Traubel, ami du photographe Clarence H. White (1871-1925) et biographe du poète Walt Whitman. Watkins soutient que l'art réside dans le quotidien, et en chacun et chacune de nous. Pour Watkins, l'esprit artistique est partout : chez les pauvres vendeuses qui renoncent à leur repas pour s'asseoir au dernier rang de l'opéra, chez la jeune fille vivant dans une mansarde et écrivant des essais (une référence peut-être à ses propres conditions de vie), et dans la ferronnerie de votre cuisinière couverte d'éclaboussures de soupe. Ses mots renvoient à son enfance consacrée à l'art et à l'artisanat, à la pauvreté qu'elle connaît durant cette période où elle vit dans un grenier, et à ses futures remarquables photographies d'objets de cuisine, telles que *Untitled [Kitchen, Still Life]* (*Sans titre [Cuisine, nature morte]*), 1921.



Margaret Watkins, *Untitled [Kitchen, Still Life]* (*Sans titre [Cuisine, nature morte]*), 1921, épreuve à la gélatine argentique, 15,2 x 18,4 cm, collection Marjorie et Leonard Vernon, Los Angeles County Museum of Art.

Au cours de l'été 1914, Henry Wysham Lanier prête à Watkins l'argent nécessaire pour aller au Maine suivre pendant six semaines les cours de la Seguinland School of Photography fondée par Clarence H. White. C'est là que commence la vie de photographe artistique de Watkins. Jamieson lui avait donné la base technique, mais les cours d'été lui permettent de découvrir les principaux photographes pictorialistes de l'époque, dont F. Holland Day (1864-1933) et Gertrude Käsebier (1852-1934), qu'on invite aux cours d'été pour fournir des informations et des conseils aux élèves. Leurs photographies pictorialistes exploitent les stratégies de composition et de tonalité des peintures, parfois même leur sujet traditionnel, comme dans *The Manger* (*La crèche*), 1899, réalisée par Käsebier. Par ailleurs, le peintre cubiste Max Weber (1881-1961), qui donne un cours de composition à l'école, exerce une influence majeure cet été-là. Alors que l'art des grands maîtres avait toujours inspiré les photographes d'art – dont plusieurs, comme Käsebier et Edward Steichen (1879-1973), ont d'abord suivi une formation de peintre –, Weber a étudié la peinture à Paris pour ensuite intégrer à New York les techniques modernes de Paul Cézanne (1839-1906), Henri Matisse (1869-1954) et Pablo Picasso (1881-1973). À l'école, il transpose les principes de la peinture à la réalisation de photographies, en insistant sur le caractère bidimensionnel des deux formes. Ainsi, au moment même où elle approfondit sa connaissance des procédés d'impression pictorialistes, Watkins s'initie aux compositions abstraites modernes. Elle peut tout autant produire une image pictorialiste éthérée, à la facture floutée, rendant compte de la lumière du soleil qui glisse dans les

cheveux d'une jeune fille – comme dans son portrait de la fille d'Henry Lanier, *Josephine in Sunlight* (*Joséphine au soleil*), v.1916 – que créer une composition dont le seul principe organisationnel tient dans les angles multiples ou un centre sombre – comme dans *Untitled [Bridge posts in water, Maine]* (*Sans titre [Piliers du pont dans l'eau, Maine]*), 1914.




GAUCHE : Gertrude Käsebier, *The Manger* (*La crèche*), 1899, épreuve au platine, 33,7 x 24,6 cm, collection Thomas Walther, Art Institute of Chicago. DROITE : Margaret Watkins, *Untitled [Bridge posts in water, Maine]* (*Sans titre [Piliers du pont dans l'eau, Maine]*), 1914, cyanotype, 17 x 12 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Forte de son succès à l'école de White et des relations qu'elle y a nouées, Watkins est prête à se consacrer à une carrière de photographe. Il lui faudra toujours gagner de l'argent avec ses images, que ce soit en réalisant des portraits sur commande, des illustrations ou des photographies publicitaires, mais elle est aussi déterminée à réaliser des œuvres d'art. Un an plus tard, elle s'installe à New York, et sa recherche du bon moyen d'expression ainsi que ses jours de pérégrinations sont terminés.

NEW YORK, 1915–1928

Watkins s'installe à New York le 15 octobre 1915. Engagée par Alice Boughton (1866-1943) pour dix dollars par semaine à titre d'assistante dans son studio de portrait de la 23e Rue Est, Watkins entre dans le monde passionnant de l'art et de la photographie, qu'elle commence à son tour à façonner. Alfred Stieglitz (1864-1946) luttait contre la photographie amateur et professionnelle pratiquée dans les clubs de photographie à travers l'Amérique. Dans ces cercles, la photographie constituait surtout un moyen mécanique et scientifique de produire un document du monde matériel, et les photographies d'art se limitaient souvent à des représentations pittoresques de paysages et à des

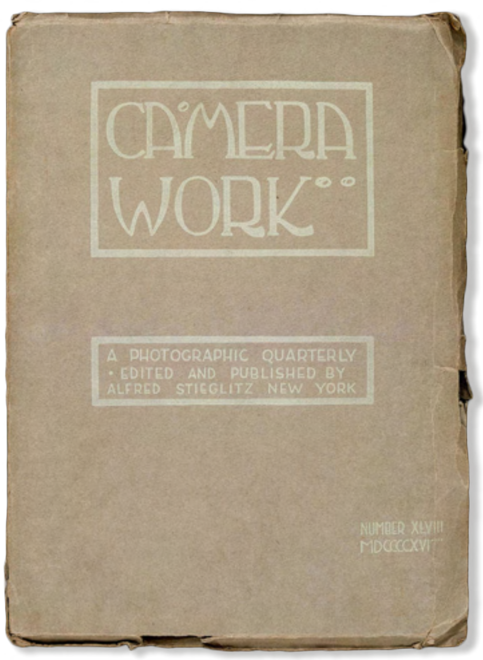
portraits. Stieglitz et d'autres ont mené le combat pour que la photographie soit reconnue comme un art à part entière, au même titre que la peinture, la sculpture et la gravure traditionnelle. Alors que les photographes pictorialistes explorent les possibilités artistiques de la photographie en imitant les techniques de la peinture, Stieglitz fonde Photo-Secession, un groupe dissident qui compte Boughton, Clarence H. White et Gertrude Käsebier, et qui promet un art d'expression original.

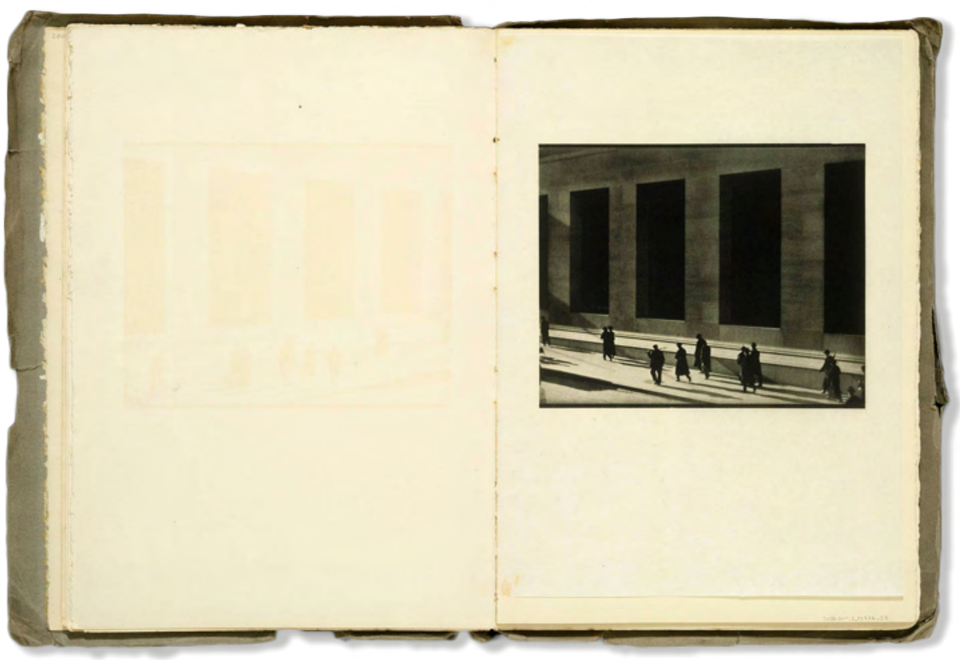




GAUCHE : Alice M. Boughton, *Untitled [Two women under a tree]* (*Sans titre [Deux femmes sous un arbre]*), v.1910, épreuve à la gélatine argentique, 19,8 x 15,5 cm, George Eastman Museum, Rochester. DROITE : Publicité pour les expositions de la Photo-Secession aux Little Galleries, New York, janvier 1906, conçue par Edward Steichen, dans *Camera Work: A Photographic Quarterly*, n° 13 (janvier 1906).

Stieglitz produit un périodique, *Camera Work* (1903-1917), et organise des expositions dès 1902, qui se poursuivent dans ses Little Galleries, et qui font avancer la cause d'une photographie nouvelle. En 1915, White revendique le terme de « grands maîtres » pour la photographie, l'assimilant ainsi à la forme d'art reconnue qu'est la peinture. Il organise une exposition où figurent des épreuves photographiques de Julia Margaret Cameron (1815-1879), Lewis Carroll (1832-1898) et David Octavius Hill (1802-1870), artistes que l'on considère aujourd'hui comme étant à l'avant-garde de la photographie d'art[20]. En 1928, le Metropolitan Museum of Art, en acceptant l'ensemble des tirages de Photo-Secession que possédait Stieglitz, devient le premier musée à accueillir la photographie en tant qu'art au sein de ses collections.





GAUCHE : Couverture de *Camera Work: A Photographic Quarterly*, n° 48 (octobre 1916), périodique publié et édité par Alfred Stieglitz, Victoria and Albert Museum, Londres. DROITE : Double page dans *Camera Work: A Photographic Quarterly*, n° 48 (octobre 1916), présentant l'œuvre de Paul Strand, *New York*, 1916, Victoria and Albert Museum, Londres.

Grâce au réseau de contacts qu'elle a établi à la Clarence H. White School of Photography, Watkins obtient son premier emploi à New York en 1914. White, qui finira lui-même par l'engager pour enseigner dans son école, aurait recommandé Watkins à Alice Boughton, avec l'appui d'autres photographes liés à l'école. White, Käsebier et Boughton font partie du groupe de 1910 qui se détache de Photo-Secession mené par Stieglitz. Le nouveau collectif se réunit régulièrement dans la librairie de Mitchell Kennerley à New York, et Max Weber y fait des critiques de photos, auxquelles assistent notamment les élèves de White[21]. Watkins fait son entrée dans un milieu de la photo effervescent, et son travail original lui permet de s'y épanouir.

Le studio de Boughton était connu pour photographier des célébrités du monde de l'art, de la musique et de la littérature, dont Henry James et W. B. Yeats. Le journal de Watkins indique qu'elle a notamment apporté son aide aux séances de l'écrivain russe Maxim Gorky, du poète britannique Laurence Housman et de la chanteuse et danseuse française Yvette Guilbert. Watkins participe également aux réunions du samedi au studio avec d'autres artistes, dont le critique et poète Sadakichi Hartmann (1867-1944), et les photographes Käsebier et Edward R. Dickson (1885-1975). Dickson et Watkins travaillent sur leurs propres images dans le studio de Boughton, en payant leurs fournitures. Watkins apporte au studio son expertise technique acquise précédemment en matière de développement, de tirage et de montage des photographies. Elle admet avoir une approche fastidieuse qu'elle qualifie de « tatillonne », mais elle s'inspire des stratégies de portrait de Boughton, imitant souvent des peintures du quinzième au dix-huitième siècle – avec des costumes d'époque et des éclairages en clair-obscur comme dans *Portrait of a Female Donor* (*Portrait d'une donatrice*), v.1455, de Petrus Christus – dans ses propres images, telles que *The Princess* (*La princesse*), 1921.





GAUCHE : Petrus Christus, *Portrait of a Female Donor* (*Portrait d'une donatrice*), v.1455, huile sur panneau, 41,8 x 21,6 cm, collection Samuel H. Kress, National Gallery of Art, Washington. DROITE : Margaret Watkins, *The Princess* (*La princesse*), 1921, épreuve à la gélatine argentique, 18,8 x 9,3 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

À son arrivée à New York, Watkins prend pension au Shirley, sur la 21ᵉ Rue Ouest, une résidence pour femmes, mais en 1916, sa cousine Sarah Hutchinson décède, lui laissant un héritage de 3 000 dollars (l'équivalent de 82 000 dollars aujourd'hui). Enfin, Watkins peut se permettre de louer « une chambre bien à elle » (ce qui, selon l'écrivaine moderniste britannique Virginia Woolf, est nécessaire pour qu'une femme puisse créer de l'art)[22]. Un appartement avec jardin au 46, rue Jane dans Greenwich Village devient la maison et l'atelier de Watkins. Elle en fait la description dans ses lettres :

> Le « On est bien chez soi » n'a pas toujours été le cas pour moi, et pendant les dix premières années où j'ai vécu seule, j'étais perchée dans des chambres louées dans des halls d'entrée ou dans des coins bizarres de la maison d'autres personnes. Alors, avoir une chambre, une salle de bain et un salon (avec un discret « coin cuisine »), hanter les brocantes et les magasins de vieux meubles, et assembler le tout – eh bien, je m'amusais comme jamais[23].




GAUCHE : Margaret Watkins, *Untitled [Jane Street, New York City]* (*Sans titre [Rue Jane, New York]*), 1919-1925, épreuve au platine, 21 x 16 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Margaret Watkins, *The Bathroom Window [Sun Pattern]* (*La fenêtre de la salle de bain [Motif de soleil]*), 1919, épreuve à la gélatine argentique, 21,5 x 16,4 cm, collections diverses.

C'est dans cet appartement que Watkins trouve sa voix unique. Cette perspective singulière est résumée dans la description qu'elle fait d'une armoire de son salon :

> Toute la porcelaine ancienne sur le dessus… Le bureau contient tous les produits chimiques et le matériel de retouche; le tiroir du haut, les dossiers d'épreuves, tous étiquetés et prêts à être montrés aux gens; le tiroir du milieu, des dossiers de photos, de gravures, d'épreuves couleur et de copies de grands maîtres que nous sortons et étudions de temps en temps lorsque nous voulons nous amuser; et le tiroir du bas (le plus grand) déborde de matériel de réparation et de couture, pour être à portée de main lorsque l'on a du temps à perdre[24]!

C'est un « faire avec » ce qui est à portée de main, une invention issue du monde qu'elle habite, un monde dans lequel elle peut être une artiste selon ses propres termes et dans son espace bien à elle. Par exemple, elle pouvait chérir les paravents chinois qu'elle avait trouvés chez un antiquaire local, les accrocher

au mur comme décoration, puis les déployer ingénieusement comme dispositif d'encadrement structurel aussi bien pour un portrait, comme dans *Untitled [Portrait of a Man]* (*Sans titre [Portrait d'un homme]*), 1924, que pour un nu, tel que *Tower of Ivory* (*Tour d'ivoire*), 1924.



Margaret Watkins, *Untitled [Portrait of a Man]* (*Sans titre [Portrait d'un homme]*), 1924, épreuve au palladium, 16 x 19,7 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

La métropole offre à Watkins du travail, des amitiés, de l'art et une vie trépidante remplie d'expositions, de films, de concerts, de pièces de théâtre et de restaurants. Elle peut déjeuner au Cosmopolitan Club (un club privé pour femmes) et assister le soir à un concert du chanteur et activiste afro-américain Paul Robeson. Elle travaille trop, souffre de maux de tête, s'évanouit même dans la rue à une occasion, mais elle devient une artiste photographe reconnue. Son cousin Arthur Watkins Crisp (1881-1974), qui a quitté Hamilton pour la Art Students League, mène une carrière de muraliste à New York. L'une des premières commandes de Watkins en 1918 consiste à photographier le site de la Greenwich Settlement House, où Crisp a peint ses murales.

Watkins produit sans doute ses photographies les plus emblématiques en 1919 : *The Kitchen Sink* (*L'évier*), *Domestic Symphony* (*Symphonie domestique*), *Still Life – Shower Hose* (*Nature morte – tuyau de douche*), *Design – Curves* (*Courbes – design*) et *Still Life – Circles* (*Nature morte – cercles*). White demande à ses élèves de trouver leurs sujets dans le quotidien. Watkins emporte son

appareil photo dans les espaces intimes de son appartement de Greenwich Village, isolant les objets du quotidien. Alors que d'autres photographes innovent depuis le sommet des gratte-ciel ou depuis des avions, Watkins révolutionne notre façon de voir la vaisselle sale.

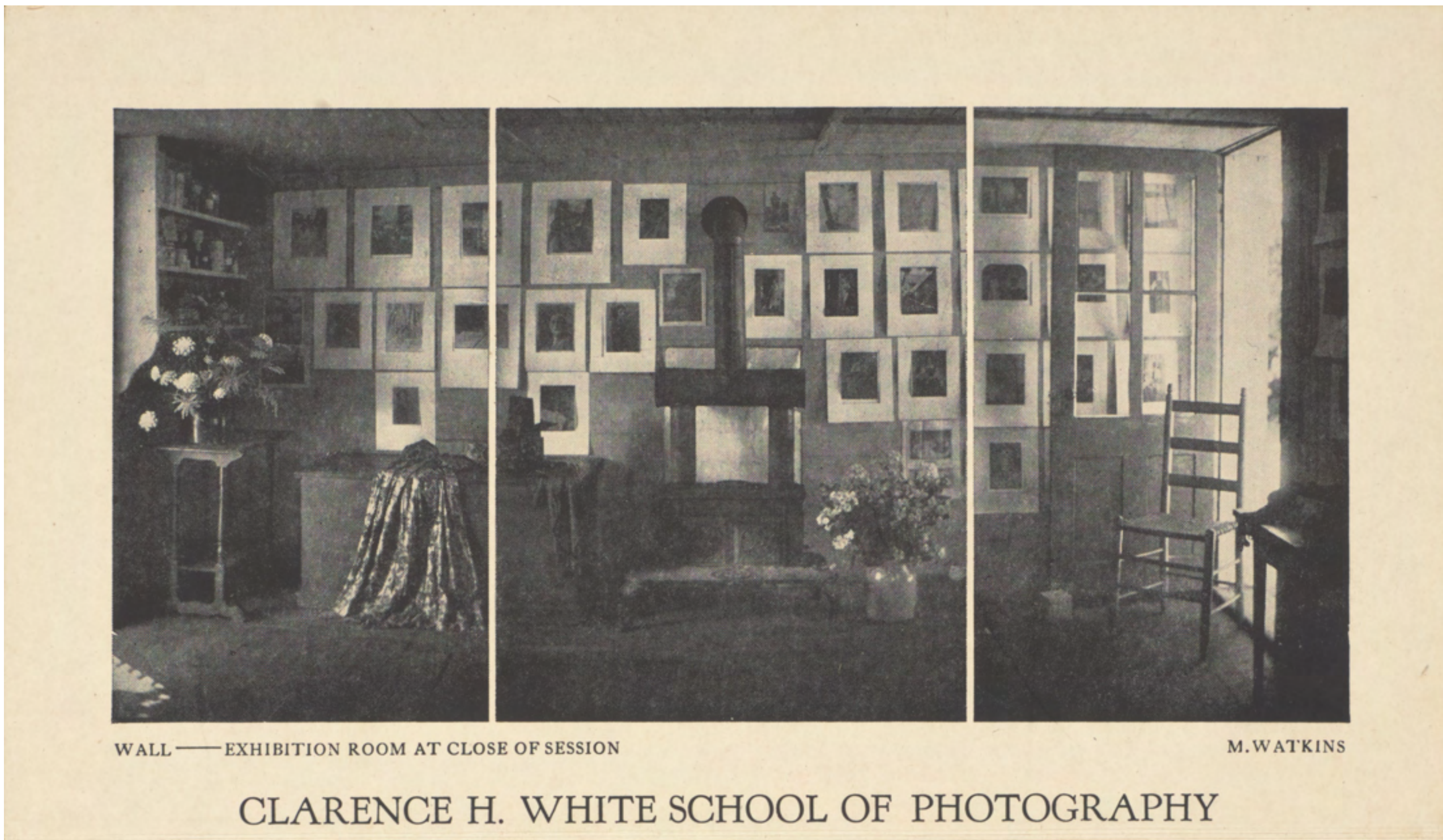




GAUCHE : Margaret Watkins, *Still Life – Shower Hose* (*Nature morte – tuyau de douche*), 1919, épreuve à la gélatine argentique, 21,2 x 15,9 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Ralph Steiner, *Typewriter Keys* (*Touches de frappe*), 1921, imprimée en 1945, épreuve à la gélatine argentique, 20,7 x 15,6 cm, Bibliothèque du Congrès, Washington.

La productivité de Watkins au cours de cette année-là s'explique en grande partie par le fait qu'elle a quitté son emploi chez Boughton pour travailler à l'école de photographie de White, à New York. Dans le cadre de ce travail, elle occupe tour à tour diverses fonctions – enseignante de photographie, registraire, co-directrice des cours d'été, avant de devenir finalement l'assistante personnelle de White. Elle est connue à l'école comme une enseignante exigeante dotée d'une expertise technique, une « dure à cuire » qui pouvait résoudre vos problèmes de développement ou de tirage[25]. Elle transmet également son art de la composition moderniste innovante par ses natures mortes domestiques, influençant une nouvelle génération de photographes aux États-Unis, dont Ralph Steiner (1899-1986) et Paul Outerbridge (1896-1958).

Watkins est une personne extravertie qui se donne entièrement aux gens et aux organisations auxquelles elle est attachée. Sa vie à New York l'amène à tisser un réseau de communautés variées, ce qui lui permet d'obtenir des commandes photographiques et de faire circuler son art. Son implication dans l'école de White l'amène non seulement à enseigner, mais aussi à organiser des expositions pour les anciens élèves. Elle-même expose pour la première fois avec l'école en 1917. En 1920, elle tient sa première exposition internationale au Copenhagen Amateur Club au Danemark, au sein d'un groupe sélectionné par les Pictorial Photographers of America (PPA), dont elle fait également partie à titre de membre du conseil de direction aux côtés de White[26].



Margaret Watkins, *Wall – Exhibition Room at Close of Session* (*Mur – salle d'exposition à la fin de la session*), 1923, collection Clarence H. White, Princeton University Art Museum, New Jersey. Cette œuvre est un triptyque créé pour la brochure de la quatorzième session d'été de la Clarence H. White School of Photography, à Canaan, Connecticut, 1923.

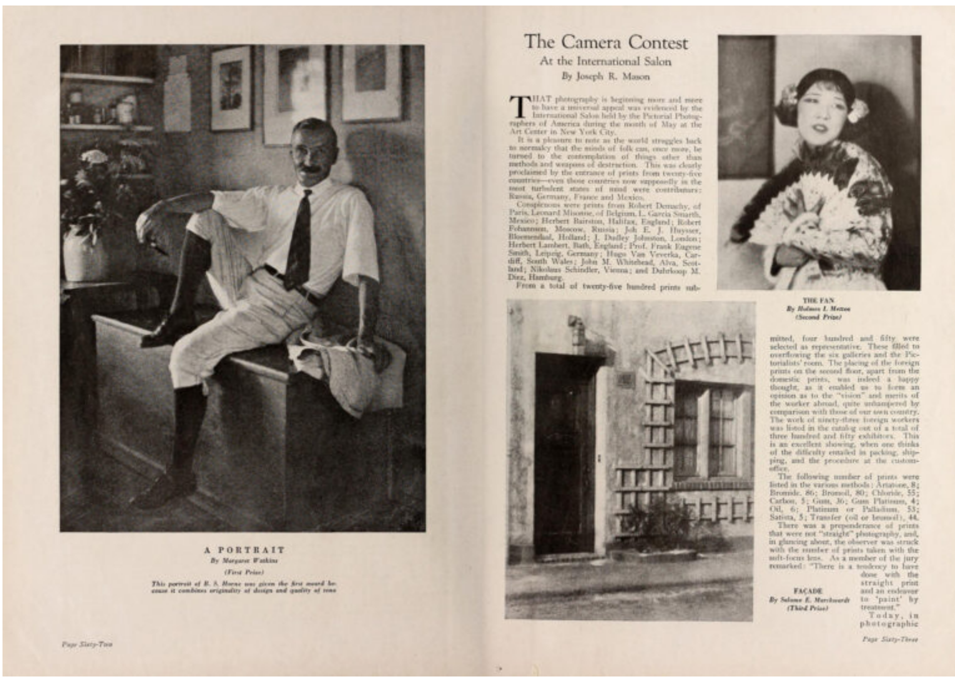
ARTISTE EN DEMANDE, 1921–1928

Watkins connaît une ascension rapide. En 1921, elle fait l'objet d'un article pleine page dans *Vanity Fair* (un magazine des années 1920 qui publiait les dernières nouveautés artistiques et littéraires); c'est à la sculpture de Constantin Brâncuși (1876-1957) et aux peintures de Pablo Picasso que son travail est comparé[27]. La même année, Watkins remporte le premier prix pour *Nature morte – cercles*, 1919, lors d'une exposition des Pictorial Photographers of America (PPA) au Art Center de New York. Le Art Center regroupe sept associations d'artistes, dont des spécialistes de l'illustration, de la photographie et de la direction artistique (pour des magazines et des agences de publicité). En tant que tel, le centre constitue un excellent moyen de nouer des contacts et d'obtenir des commandes.

Les publications et les expositions lui permettent de se faire connaître. Watkins publie ses œuvres dans des revues d'art ou de photographie telles que *Shadowland*, *Camera Pictures* et *Ground-Glass*, ainsi que dans le livre annuel de photographie des PPA. Elle apparaît trois fois en 1923, remportant des prix pour *A Study in Circles* (*Une étude en cercles*), 1921, *Sun Pattern* (*Motif solaire*), 1919, et *A Portrait [Bernard S. Horne]* (*Un portrait [Bernard S. Horne]*), 1921. Entre 1920 et 1925, Watkins participe à vingt-et-une expositions collectives à New York, en Colombie-Britannique, en Californie, au Japon et à Java, remporte sept prix, et vend *Motif solaire*, 1919, au salon international de la photographie de Kohakai, à Kobe. Elle suit également White à la direction du Art Center. Pour couronner son succès, le centre offre à Watkins une exposition solo en 1923[28].

Après cette exposition et son apparition dans *Shadowland* et *Camera Pictures*, le travail de Watkins est très populaire : la direction artistique du grand magasin

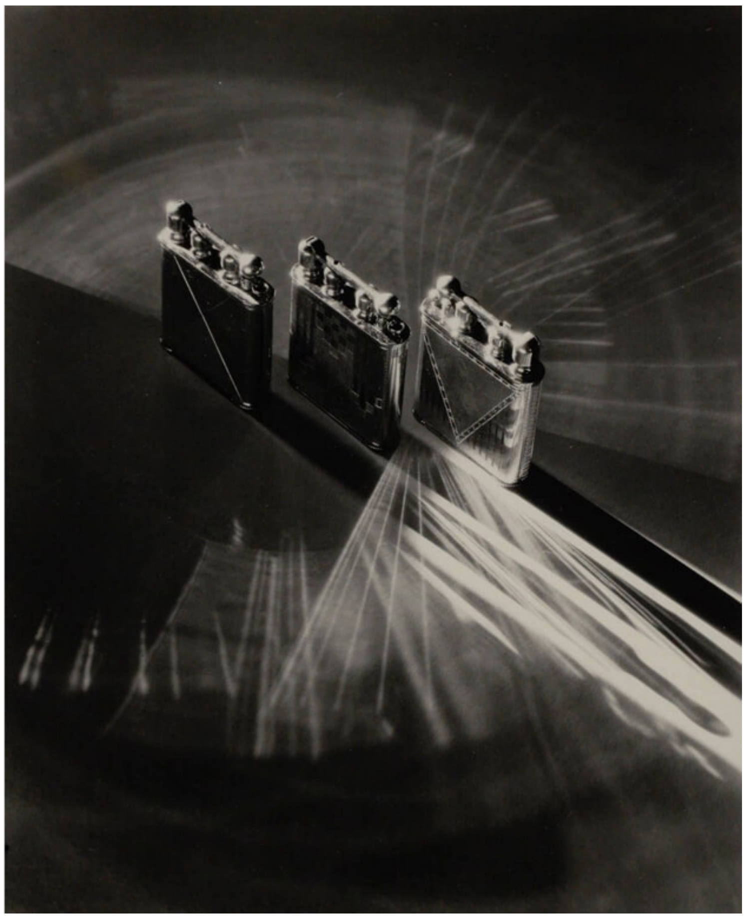
haut de gamme Macy's et des agences de publicité telles que J. W. Thompson et d'autres souhaitent obtenir des études de natures mortes réalisées avec leurs produits. Le Art Center abrite non seulement les PPA, mais aussi le Art Directors Club, présidé par Heyworth Campbell, un ami de White qui est également directeur créatif de l'empire médiatique Condé Nast. Les relations de Watkins avec le Art Directors Club bénéficient à sa carrière. La photographe découvre un moyen d'isoler les objets domestiques non pas de manière austère ou mécanique, mais en exploitant des éléments de design et de mystère pour attirer le public, comme dans *Symphonie domestique*, 1919.



Margaret Watkins, *A Portrait [Bernard S. Horne]* (*Un portrait [Bernard S. Horne]*), 1921, épreuve au palladium, 21,2 x 16,5 cm, publiée dans *Shadowland*, n° 8.5 (juillet 1923). Ce portrait a été présenté comme la photographie lauréate du premier prix du Camera Contest au Salon international, Art Center, New York, mai 1923.

Le passage de l'illustration artistique à la représentation photographique dans l'imagerie publicitaire ne fait que commencer. Le premier travail publicitaire du photographe Edward Steichen, considéré comme un pionnier dans ce domaine ainsi qu'un photographe d'art de premier plan, est publié en septembre 1923; les premières images publicitaires de Watkins apparaissent en février 1924. Elle a compris que les principes de l'art abstrait permettent de vendre des produits en les rehaussant d'un « bel espacement des tons et de la beauté des textures contrastées[29] », comme le montrent ses cercles scintillants et la lumière du verre, les lignes Art déco des flacons de parfum, et les triangles noirs et blancs sur les boîtes Modess. En fait, Watkins, comme Steichen, transforme le pictorialisme en modernisme.





GAUCHE : Margaret Watkins, *Ellipse & triangle*, 1924-1928, épreuve à la gélatine argentique, 21 x 16,1 cm, collections diverses. Cette œuvre est une étude de verrerie pour une publicité de Macy's. DROITE : Edward Steichen, impression par George Tice, *Douglass Lighters* (*Briquets Douglass*), 1928, épreuve à la gélatine argentique, 25,4 x 20,3 cm, collections diverses. Cette photographie a été créée pour une publicité publiée dans le Harper's Bazaar, novembre 1928, p. 128.

À cette époque, Watkins fait également partie de deux organisations féminines. En 1923, elle devient la photographe officielle du Zonta Club de New York, un groupe de réseautage pour les femmes professionnelles et les femmes d'affaires. Elle est également membre du Canadian Business and Professional Women's Club, qui lui offre une exposition individuelle à New York en 1924. Ses relations avec le Zonta Club lui permettent d'obtenir des commandes de portraits pour des personnalités du monde de l'art, telles que Katherine Dreier (1877-1952), suffragette, peintre, mécène et cofondatrice de la Society of Independent Artists, qui a constitué la première collection institutionnelle d'art moderne à New York. Avec son ami Marcel Duchamp (1887-1968), dadaïste et innovateur de l'art conceptuel, Dreier a également fondé l'association d'avant-garde Société anonyme. Leur influence moderniste est manifeste dans le portrait que fait Watkins de Nina B. Price, une brillante publiciste de l'époque et membre du Zonta Club.



Margaret Watkins, *Katherine at Home* (*Katherine chez elle*), v.1925, épreuve à la gélatine argentique, 21 x 15 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Dans ses portraits, Watkins photographie surtout des personnes issues du monde des arts – danse, arts visuels et musique –, dont la plus célèbre est peut-être le compositeur russe et virtuose du piano Sergeï Rachmaninov. Grâce à des proches travaillant ou étudiant à la Art Students League, elle reçoit des commandes de portraits du peintre Kenneth Hayes Miller (1876-1952) et du muraliste Ezra Winter (1886-1949), et expose les œuvres qui en résultent au sein d'une exposition solo. Des camarades et membres du corps enseignant de l'école de White se proposent comme modèles, notamment son fondateur lui-même et Bernard Shea Horne (1867-1933), avec qui Watkins co-dirige l'école d'été. Ses proches au Canada acceptent avec enthousiasme de prêter leur visage pour son travail, notamment Verna Skelton de Walkerton, Ontario, représentée dans une photographie semblable à celles de Julia Margaret Cameron composées à l'époque victorienne ou tenant une tasse de thé pour une publicité de vernis à ongles de la marque Cutex.




MEN—DOMESTIC AFFAIRS—PARIS
Feminine Photographer Whose Domestic Symphonies Reveal Beauty of Objects Heretofore Considered Most Prosaic

GAUCHE : Margaret Watkins, *Self-Portrait* (*Autoportrait*), 1923, 21,4 x 16 cm, épreuve à la gélatine argentique, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Coupure de presse du *Sun and Globe* (New York), 24 octobre 1923, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Dans son autoportrait, Watkins lève la tête pour regarder la personne spectatrice de haut. Ce n'est pas une femme docile. Elle aurait déclaré à propos de ses photographies : « Elles sont exceptionnellement intéressantes, parfois belles, mais jamais, je l'espère, "jolies"[30] ». Et, lorsque son autoportrait est publié, encadré dans un ovale et retouché pour suggérer du rouge à lèvres et du mascara, elle s'insurge contre le fait qu'on la fasse ressembler à une « vamp aux yeux de serpent ». C'est une femme indépendante qui n'est pas intéressée par la démonstration de charmes féminins ou par les stéréotypes de la jeune fille sage ou de la beauté fatale. C'est plutôt une « Nouvelle Femme », comme d'autres consœurs indépendantes de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle, déterminée à s'affranchir des normes de genre, à vivre librement et à avoir un rôle à jouer dans la vie publique. Comme d'autres femmes, Watkins fait partie de celles « qui ont opéré des changements révolutionnaires dans la vie et dans l'art[31] ».

Avec la mort de Clarence H. White en 1925, la vie de Margaret Watkins change de manière significative. Elle perd non seulement son ami, son collègue et son mentor, mais aussi sa communauté à l'école. White avait mis de côté dix (ce nombre varie d'un document à un autre; on lit parfois huit ou douze) de ses photographies pour Watkins en guise de paiement pour une partie de son travail. Après la mort de son mari, Mme White a vendu ces épreuves à la Bibliothèque du Congrès. Lorsqu'elles ont été accrochées à l'exposition commémorative Clarence H. White au Art Center, Watkins les a fait confisquer par un huissier. Un procès s'en est suivi, dans lequel on a insinué que Watkins et White auraient eu une liaison. On lui assignait alors le rôle de la femme fatale

aux yeux de serpent qu'elle rejetait. Watkins a perdu le procès. Elle a été payée pour les épreuves, mais celles-ci sont restées à la Bibliothèque du Congrès[32].

Au cours des deux années suivantes, Watkins continue à travailler d'arrache-pied avec les PPA et à répondre à des commandes de photographies publicitaires. On lui propose des expositions aux États-Unis et ailleurs, et elle est invitée à présenter son travail et ses réflexions sur le design au Brooklyn Institute of Arts and Sciences, qui avait créé en 1889 l'un des premiers départements de photographie du pays. Mais elle est épuisée. Watkins planifie des vacances de trois mois en Europe, mais n'en reviendra jamais. Son foyer, c'était la rue Jane et New York, et elle l'avait perdu.



Margaret Watkins, *Untitled [Bridge and Eiffel Tower]* (*Sans titre [Pont et tour Eiffel]*), 1931, épreuve à la gélatine argentique, 7,8 x 10,3 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

GLASGOW ET L'EUROPE, 1928-1938

Au début de ses vacances européennes, fin août 1928, Watkins s'arrête à Glasgow, au 41, Westbourne Gardens, pour rendre visite à ses tantes maternelles vieillissantes – elle est confrontée à la mort de l'une d'entre elles dans la semaine. Les trois autres, qui vivent encore dans la maison familiale, présentent divers niveaux de fragilité. Elle écrit à des proches : « La plus jeune (!) a soixante-dix-sept ans et est alitée depuis cinq ou six ans; la suivante, quatre-vingts ans, vaillante mais très chancelante et sujette aux insurrections les plus choquantes à l'intérieur; l'aînée de quatre-vingt-six ans, une dynamo humaine, adore le cinéma, essaie de gérer tout le système solaire et s'indigne

furieusement si je suggère qu'elle n'est peut-être pas aussi forte qu'elle l'était dans le bon vieux temps[33]. » (Cette « dynamo humaine », c'est Louisa, la personne qui a le plus pris soin de Watkins pendant son enfance. Chaque tante célibataire avait passé du temps à Hamilton pour aider la mère de Watkins.) Elles accumulaient tout et avaient « des bas en quantité suffisante pour un mille-pattes ». Watkins s'emportait : « Si je vois un seul corsage perlé noir de plus, on devra me sortir rugissante![34] ». C'est dans ce piège domestique que tombe Watkins, seule femme célibataire de la famille à pouvoir s'occuper de ses tantes âgées, même si elle n'est « pas exactement dotée d'un tempérament, ou d'une humeur, pour être la conservatrice honoraire d'une maison de vieilles dames! Mais voilà, il faut bien répondre aux besoins![35] ». Elle s'y installe, à contrecœur, pour leur rendre les soins qu'elle avait reçus d'elles lorsqu'elle était enfant.

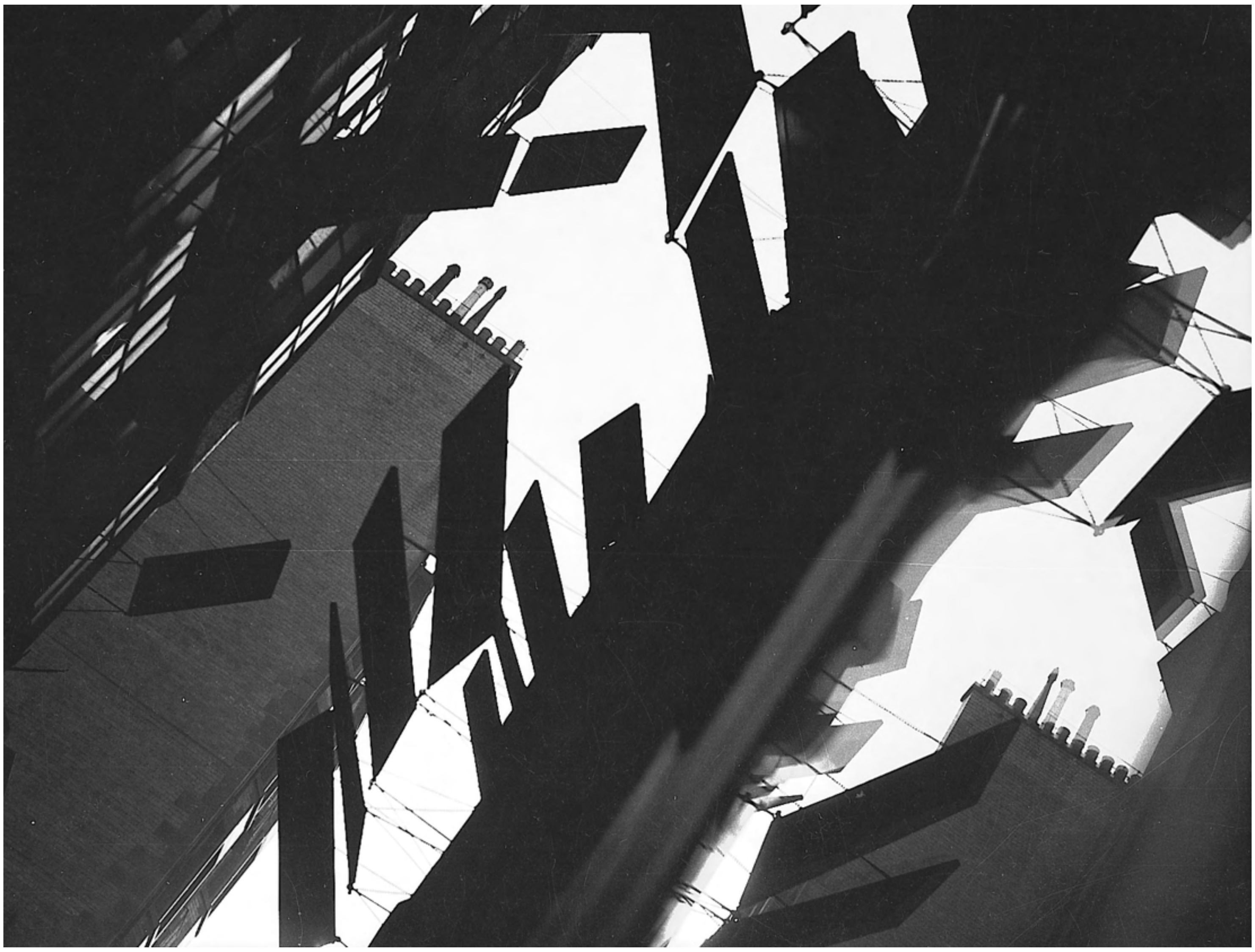
Elle réussit à prendre un répit trois fois. En septembre 1928, elle réserve un voyage organisé en Europe, le long du Rhin, pour visiter l'exposition internationale de la presse (la Pressa) à Cologne, qui présente les dernières nouveautés en matière d'imprimerie, de photojournalisme et de publicité. À elle seule, cette exposition vaut le déplacement, avec de brillantes présentations dans le pavillon de l'URSS conçues par l'influent graphiste El Lissitzky (1890-1941). Watkins apprécie son « chaos palpitant » et sa « fébrile énergie chaotique[36] ». C'est ainsi qu'elle découvre la Nouvelle vision de l'Europe, un mouvement de photographie expérimentale qui joue avec les perspectives radicales, la fragmentation et autres méthodes formelles pour trouver des équivalents à la machine moderne et à la ville. Elle commence alors ses propres expérimentations de photographie urbaine. Elle prend illégalement des photos à l'intérieur des pavillons de la Pressa et pratique ensuite la photographie à Londres pendant deux mois.





GAUCHE : Affiche de la Pressa (Exposition internationale de la presse), Cologne, 1928.
DROITE : Margaret Watkins, *Untitled [Pressa Fair]* (*Sans titre [Foire Pressa]*), 1928, épreuve à la gélatine argentique, 8,7 x 6,1 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Bien qu'enchaînée sur la « colline des tantes », comme elle la nomme, Watkins continue à développer sa carrière. En 1928, elle expose au Salon de la photographie de Londres des Musées de la Royal Society of Painters in Water Colours. En 1929, elle approfondit son intérêt pour la photographie couleur et s'inscrit à un cours sur la photographie trois couleurs à Ealing, à Londres. Même si on l'invite à revenir, elle n'a pas assez d'argent pour se le permettre. Toujours en 1929, elle est élue à la Royal Photographic Society of Great Britain et devient la première femme membre de la Glasgow and West of Scotland Photographic Association. Elle expose avec ce groupe en 1936 et 1937, et remporte trois prix, dont la plus haute récompense pour son œuvre *The Princess* (*La princesse*), 1921.



Margaret Watkins, *London [Daily Express]* (*Londres [Daily Express]*), v.1928, épreuve à la gélatine argentique, 10,3 x 7,8 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

À Glasgow, Watkins continue d'explorer la ville, ses magasins, ses enseignes, son architecture et sa main-d'œuvre ouvrière. Nombre de ses photographies de cette époque font écho aux œuvres des photographes de Russie, de France et d'Allemagne du mouvement de la Neue Sachlichkeit (Nouvelle objectivité), qui réintroduisent la représentation réaliste comme moyen de critique sociale. Son image de deux hommes debout sur des poutrelles – *Untitled [Construction, Glasgow]* (*Sans titre [Construction, Glasgow]*), 1928-1938 – associe la forme géométrique à l'ouvrier dans ce nouveau monde industriel. Avec l'achèvement en 1932 de la grue Finnieston, utilisée pour décharger les marchandises dans le port de Glasgow, Watkins trouve un sujet durable : « J'ai failli faire de cette grue un animal de compagnie », raconte-t-elle dans une lettre; elle ressemblait à « une créature préhistorique[37] ». La grue géante en porte-à-faux, qui hante les scènes de Watkins dans le port de Clyde, lui offre également un point de vue sur la ville et la vie en contrebas, lorsqu'elle ose grimper au sommet. Elle n'hésite pas à entrer dans des endroits sans permission pour réaliser ses clichés.





GAUCHE : Margaret Watkins, *Untitled [Construction, Glasgow]* (*Sans titre [Construction, Glasgow]*), 1928-1938, épreuve à la gélatine argentique dans un album photo, 7,9 x 10,6 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Margaret Watkins, *From the Finnieston crane, looking down* (*Vue de la grue Finnieston, en regardant en bas*), 1932-1938, épreuve à la gélatine argentique, 7,8 x 10,3 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

En août 1931, Watkins s'inscrit au Congrès international de photographie scientifique et appliquée à Dresde. Elle a toujours été intéressée par la manière dont la photographie peut être appliquée dans le monde commercial, par les qualités qu'on lui trouve en dehors de sa pure valeur artistique. Après le congrès, elle reste à Paris pendant deux mois pour photographier des scènes de rue ainsi que l'Exposition coloniale controversée qui présentait des pavillons représentant le peuple, la culture et les ressources des colonies françaises à travers le monde.





GAUCHE : El Lissitzky, design pour le drapeau du pavillon soviétique, exposition Pressa, Cologne, 1928, gouache, collage et encre sur papier de couleur, 70,8 x 52,8 cm. DROITE : Margaret Watkins, *Untitled [Octobrist camp]* (*Sans titre [Camp octobriste]*), 1933, épreuve à la gélatine argentique, 10,3 x 7,8 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

La dernière escapade de Watkins a eu lieu en URSS, en août 1933. Peut-être inspirée par le succès de son élève Margaret Bourke-White (1904-1971), qui a photographié l'industrie de l'URSS, Watkins se joint à un groupe organisé par le cinéaste Peter Le Neve Foster[38] de la Royal Photographic Society, et se rend à Moscou et à Leningrad. Bien que n'étant pas une sympathisante communiste, Watkins, tout comme Bourke-White et d'autres, est curieuse de voir les progrès réalisés par le premier plan quinquennal soviétique en matière de modernisation. À New York, Watkins avait déjà développé un intérêt pour l'art soviétique et, à Moscou, elle « déambule assidûment pendant deux demi-journées [et] apprécie à sa juste valeur » l'exposition *Художники РСФСР за 15 лет* (Quinze ans d'art en Russie soviétique)[39].

Le Neve Foster rend compte de ce voyage dans le *Photographic Journal* de la Royal Photographic Society[40]. Le groupe de cinq personnes quitte Londres à

bord du navire russe *Cooperatzia*. L'agence de voyage officielle limite leur programme à des zones spécifiques – de nombreux établissements préscolaires, des maternités, une maison de repos pour la main-d'œuvre ouvrière, le camp de l'organisation de la jeunesse communiste (octobriste), le Parc central de la culture et du repos, et d'autres parties de Moscou et de Leningrad. À une occasion, ce que Watkins prend pour des appartements ouvriers s'avère être une caserne, et elle est escortée jusqu'au poste de police, où personne ne parle anglais, jusqu'à ce que la situation soit réglée. Le groupe visite également des studios de cinéma : Soyuzkino, le Hollywood soviétique, et le Front rouge. Ils y rencontrent Vsevolod Pudovkin (1893-1953) au moment où Watkins trébuche sur des cloches dans le couloir et que celui-ci sort pour voir ce qui se passe.

Watkins travaille sur différentes séries photographiques au cours de ce voyage, dont une qu'elle intitule *Reconstruction, Moscow* (*Reconstruction, Moscou*), 1933, en référence à la période soviétique d'établissement de nouvelles structures (physiques, économiques, juridiques et sociales), après la révolution et la Première Guerre mondiale. Elle photographie des bâtiments plus récents, à l'intérieur et à l'extérieur, mais aussi des ouvriers en train de creuser ou de réparer – souvent, remarque-t-elle, avec des matériaux inadéquats.



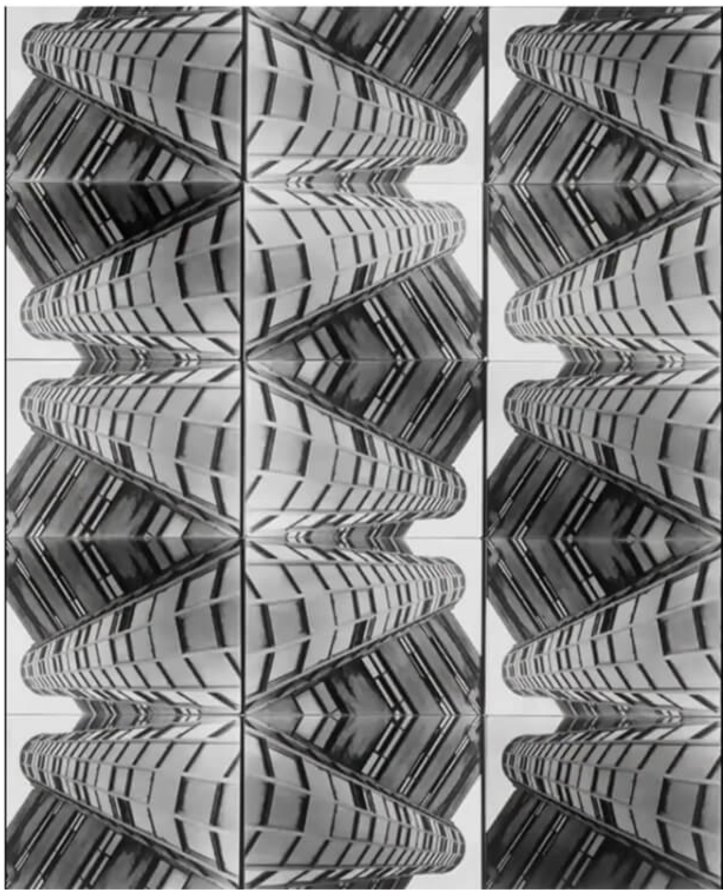
Margaret Watkins, *Reconstruction, Moscow* (*Reconstruction, Moscou*), 1933, épreuve à la gélatine argentique, 7,8 x 10,3 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Elle saisit la nouvelle propagande alors que la ville est transformée en un livre sonore. Des affiches gigantesques réorientent leur monde vers la lutte pour la création d'une nouvelle utopie. Elle est déchirée entre l'énergie que ces images

dégagent et la lutte évidente de ceux et celles qui en subissent le poids. La pauvreté, la faim et la mort sont visibles. Des cortèges funèbres défilent jour après jour : « Ça doit exacerber le sentiment d'amertume de voir des gens d'ailleurs consommer de succulentes assiettes et de connaître cette relation inégale entre convives et hôtes[41]. »

Le retour à la « colline des tantes » après ce voyage est particulièrement difficile, mais Watkins s'efforce pendant les quatre années suivantes de poursuivre son travail et de s'accrocher à ses espoirs. Elle a l'idée de commercialiser ses photographies sous forme de dessins pour des textiles, des tapis ou des carreaux. Elle se met au travail avec des multiples kaléidoscopiques de ses images urbaines les plus abstraites – des marches dans une rue de Glasgow (Blythswood), le toit de verre et de fer du marché de Covent Garden à Londres, la façade moderne du bâtiment abritant le *Daily Express* de Glasgow, ou le détail d'un immeuble résidentiel moscovite. C'était comme tomber dans un dessin parfait, un monde ordonné de lignes et de formes en miroir – de la pure musique en image. Malheureusement, elle ne réussit pas à les vendre.





GAUCHE : Margaret Watkins, *Moscow* (*Moscou*), 1933, épreuve à la gélatine argentique, 10 x 7,9 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Margaret Watkins, *Moscow* (*Moscou*), v.1935, épreuves à la gélatine argentique, 37,9 x 31,2 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

D'ARTISTE À ARCHIVISTE, 1939-1969

Nombre d'artistes ont une vie courte et une carrière brillante, mais brève; d'autres bénéficient d'une longue vie et créent jusqu'à la fin. Mais les conditions nécessaires pour faire de l'art sont difficiles à réunir, et ces deux scénarios de production créative que l'on aime imaginer s'avèrent trompeurs. Bien que Watkins ait plus qu'une simple chambre, la maison est un boulet. Elle n'a pas les 500 livres par an que Virginia Woolf considère comme somme minimale pour être libre[42]. Elle n'est pas en mesure d'acheter du matériel photographique, et

sa santé décline à cause de pneumonies récurrentes. Elle ne dispose pas non plus du réseau d'artistes et d'institutions productives partageant les mêmes idées dont elle bénéficiait à New York. Elle ne parvient plus à promouvoir et à faire circuler son travail.





GAUCHE : Carte postale du 41 Westbourne Gardens, date inconnue, photographie non attribuée, 14 x 8,8 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Margaret Watkins, *Untitled [Watkins's Graflex Camera]* (*Sans titre [L'appareil photo Graflex de Watkins]*), v.1920-1922, épreuve à la gélatine argentique, 21,1 x 16,1 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

C'est en 1937 que Watkins expose ses images pour la dernière fois. Après la mort de sa quatrième tante en janvier 1939, l'artiste hérite de la maison de Westbourne Gardens, avec ses tuyaux qui éclatent, ses fuites de gaz et les objets accumulés depuis un siècle. Elle tente une activité d'exportation : elle envoie des antiquités des marchés de Glasgow à Toronto, où son amie de toujours à Hamilton, Bertha Merriman Henson, les vend. Cependant, la guerre survient, et l'entreprise échoue. À cette époque, il ne reste plus rien de l'héritage laissé par sa cousine Sarah Hutchinson, et la maison n'est pas vendable. Elle nécessite trop de travaux, et rien ne se vend pendant ni après la guerre. Watkins commence à prendre des locataires, souvent des personnes de couleur ou des instrumentistes qui ne trouveraient pas place ailleurs. Elle accueille notamment le chef d'orchestre Walter Süsskind – qui dirigera plus tard l'Orchestre symphonique de Toronto de 1956 à 1965 – qui lui laisse sa baguette[43]. Plus tard, un incendie rend la maison inhabitable pour les locataires.

Watkins se retire de plus en plus de la société et devient bientôt une recluse, quoique ses voisins Joseph et Claire Mulholland, avec qui elle s'est liée d'amitié et qui l'ont reçue pour le repas de Noël, sont émerveillés par son esprit vif, sa conversation et son énergie. Watkins remet à Joe une boîte scellée, lui demandant de ne l'ouvrir qu'après sa mort. Lorsqu'il ouvrira la boîte, il y découvrira un arsenal de photographies de Watkins, qui étaient demeurées cachées pendant trente ans[44]. Le 10 novembre 1969, deux jours après son quatre-vingt-cinquième anniversaire, Watkins est retrouvée morte chez elle. Contrairement à sa cousine Hutchinson – dont l'argent de l'héritage pouvait être dépensé pour toute éducation, à l'exception de la musique, codicille qu'elle a respecté malgré son attachement à cette discipline – Watkins lègue la maison et demande à ce qu'elle « soit utilisée à des fins musicales, par exemple comme salles communes, salles de répétition et logements » pour les musiciens et les musiciennes[45]. La vieille maison est plutôt vendue, et un fonds fiduciaire est créé dans le but d'octroyer des bourses de formation continue en musique ou pour des projets spécifiques. Malgré tout, il est émouvant de voir Watkins imaginer l'avenir de l'espace qu'elle a habité pendant quarante ans, empli de la musique qu'elle aimait.

Au cours de la dernière phase de sa vie, Watkins passe du statut d'artiste à celui d'archiviste. Elle continue à dévorer des livres et à écouter de la musique classique, mais elle passe également en revue tous les objets de la maison, y compris sa collection personnelle de photographies et de documents, classant et étiquetant tout. Elle annote les lettres que ses tantes et sa mère ont écrites, corrigeant au passage les informations sur sa vie. C'est comme si elle attendait toujours que d'autres trouvent à nouveau l'artiste en elle, pour transmettre son héritage. Et en effet, des décennies plus tard, le travail de Watkins sera redécouvert par une nouvelle génération de spécialistes issu·es des musées et des universités, mais aussi du milieu de la photographie amateur. Grâce à sa façon avant-gardiste d'immortaliser la vie quotidienne, Watkins est aujourd'hui reconnue comme une photographe moderniste « révolutionnaire » et une pionnière de la photographie publicitaire. Les artistes nous montrent de nouvelles façons de voir et d'être dans notre monde. Watkins a pris son évier de cuisine, et plus tard les structures de nos villes, et a donné vie à leur quotidien banal, voire à leur désordre, avec un nouveau sens de l'équilibre et de l'harmonie.



Alice M. Boughton, *Margaret Watkins*, v.1919, épreuve au platine, 16 x 10,5 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.



ŒUVRES PHARES

Margaret Watkins réalise *Opus 1*, vraisemblablement sa première photographie d'art, alors qu'elle est étudiante en 1914. Déjà, à ce stade précoce, son projet fondamental est manifeste : découvrir des formes inédites et une nouvelle manière de percevoir les angles et les courbes du quotidien. Photographe pionnière, Watkins connaît un étonnant parcours, du flou artistique pictorialiste aux natures mortes domestiques novatrices. Après 1928 et une brillante carrière en photographie publicitaire, elle emboîte le pas au mouvement européen Nouvelle vision et produit des photographies urbaines avant-gardistes du port de Glasgow et des scènes de rue à Paris, Londres et Moscou.

OPUS 1 1914



Margaret Watkins, *Opus 1*, 1914
Épreuve au bromure, 30 x 23,3 cm
The Hidden Lane Gallery, Glasgow

Au cours de l'été 1914, Margaret Watkins réalise le cliché *Opus 1* à la Seguinland School of Photography, fondée par Clarence H. White, au Maine. Il s'agit de l'une de ses premières œuvres, et on y trouve les fondements essentiels du style qu'elle développera tout au long de sa carrière photographique : la reconnaissance de formes géométriques – angles, courbes, répétitions – dans l'univers quotidien.

Bien que Watkins ait commencé à étudier la photographie à Boston l'année précédente, en travaillant comme assistante du photographe des États-Unis Arthur L. Jamieson dans son studio de portrait, c'est le cours d'été de six semaines qu'elle suit avec Clarence H. White (1871-1925) qui façonne sa pratique artistique. White promeut la photographie en tant qu'art et enseigne la photographie pictorialiste au département d'art du Teachers College de l'Université Columbia et au Brooklyn Institute of Arts and Sciences. En choisissant le titre *Opus 1*, Watkins manifeste son intention de présenter cette

composition comme sa première œuvre d'art. Le titre laisse également entendre que l'artiste, qui possède une formation en piano et en chant, établit un lien entre sa pratique photographique et musicale.

Opus 1 est un brillant motif d'angles formé par les flancs arrondis de bateaux de pêche. Les triangles sont omniprésents : dans la proue des bateaux, dans les lignes d'un bras tendu et de l'ombre qu'il projette, et surtout, au centre de la composition. Watkins place les objets en périphérie de l'image, laissant les différents tons de l'eau ondulante au centre – parmi lesquels une courbe sombre reflète et fait écho au bord de la barque sur la droite.

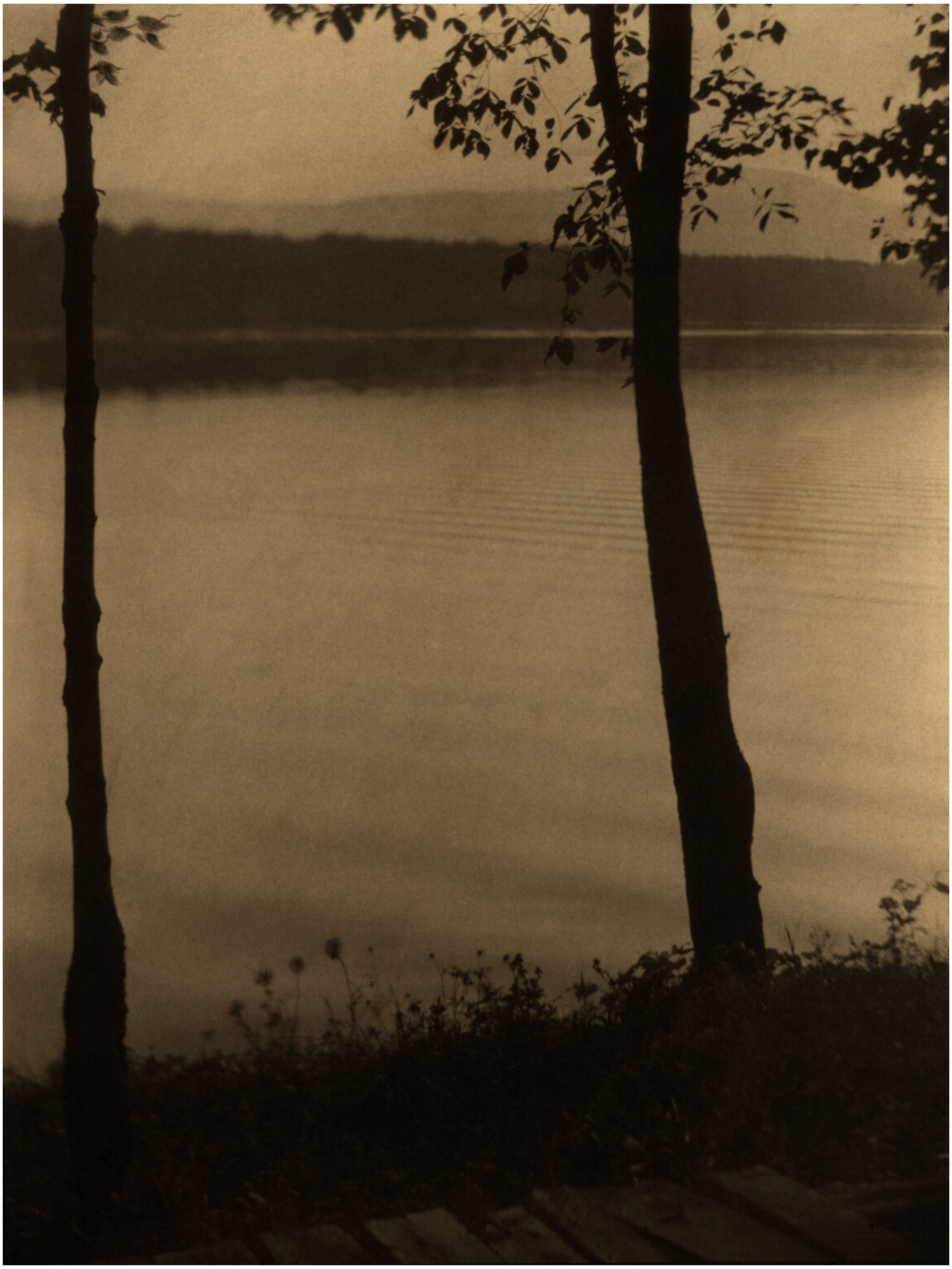


Margaret Watkins, *The Wharf* (*Le quai*), 1922, épreuve au palladium, 20,2 x 15,1 cm, collections diverses.

Or, une note au dos de la photographie décrit autre chose que les triangles. Elle indique que Watkins se tenait sur le demi-pont d'un bateau, d'où elle observait la récolte au filet de petits poissons utilisés pour appâter des prises plus grosses, comme le merlu ou le flétan. Si on peut considérer *Opus 1* comme une photographie de paysage, celle-ci ne montre pas l'horizon. La personne spectatrice est plutôt plongée au cœur de l'action – l'eau, le labeur (incarné par le bras qui s'étire), et l'effervescence de la pêche avec les poissons et les paniers. Même si Watkins insistera plus tard sur le fait que, dans l'art moderne, le sujet représenté n'a aucune importance, ce n'est que la forme qui compte, elle s'est toujours intéressée à ce qu'elle voyait. C'est l'interaction entre la forme et les objets apparemment insignifiants, souvent domestiques, qui révèle sa vision originale. Ici, dans sa première photographie, elle tient à dévoiler ce que font les pêcheurs, où elle se tient et quels poissons se trouvent dans le bateau.

Huit ans plus tard, Watkins saisit une autre image de bateau et d'eau qui se rapproche davantage de son idéal de forme pure. Dans *The Wharf* (*Le quai*), 1922, le sujet de la photographie est réduit à deux objets qui se rejoignent près du sommet. Là encore, un vide règne au centre de la composition. Le quai horizontal presque imperceptible au bas de l'œuvre complète le triangle décentré formé par l'eau. Le petit nombre d'objets et l'angle restreint (encore une fois, pas d'horizon distrayant), combinés à l'eau calme comme un miroir, créent un monde silencieux et méditatif. L'intérêt de Watkins va au-delà du flou artistique pictorialiste. *Le quai* témoigne de sa maîtrise ultime de l'espace sombre et lumineux, des formes géométriques fragmentées du cubisme, et de l'évocation de l'atmosphère.

SOIR 1923



Margaret Watkins, *Evening* (*Soir*), 1923
Épreuve au palladium, 16,3 x 21,2 cm
The Hidden Lane Gallery, Glasgow

Caractérisée par un flou artistique et une gamme subtile de tons, *Soir* s'impose comme une image pictorialiste parfaite. Margaret Watkins participe à l'école d'été de Clarence H. White en 1914, au Maine, puis en 1917, lorsque l'école déménage à Canaan, au Connecticut. La plupart des exercices proposés aux élèves de l'école consistent à photographier la côte et les paysages environnants. Les lignes verticales des arbres de Watkins dans *Soir* orientent le regard, tandis que les masses horizontales de la terre – la berge sous les arbres, la rive opposée et ses collines – ancrent la scène. Au fur et à mesure que l'œil s'imprègne des détails, découvrant la gamme de tons plus subtils que permet le tirage au palladium, la personne spectatrice ressent le mouvement des vagues sur l'eau, perçoit les collines lointaines plus claires ainsi que le jeu des herbes et des feuilles en bordure du cadre. Ces dernières, avec leur effet de dentelle, confèrent à la photographie une légèreté équilibrée par les tons sombres en toile de fond.

L'œuvre suit également les règles de composition de l'artiste des États-Unis Arthur Wesley Dow (1857-1922) : trouver des lignes verticales et horizontales permettant de structurer l'image et de créer des motifs d'ombre et de lumière. Dow est en outre spécialiste de l'art asiatique, fondant une grande partie de sa théorie sur l'art de l'estampe japonaise. Il enseigne l'art et la photographie au Teachers College de l'Université Columbia et influence Clarence H. White (1871-1925) et Max Weber (1881-1961), qui à leur tour enseigneront ces principes à Watkins.

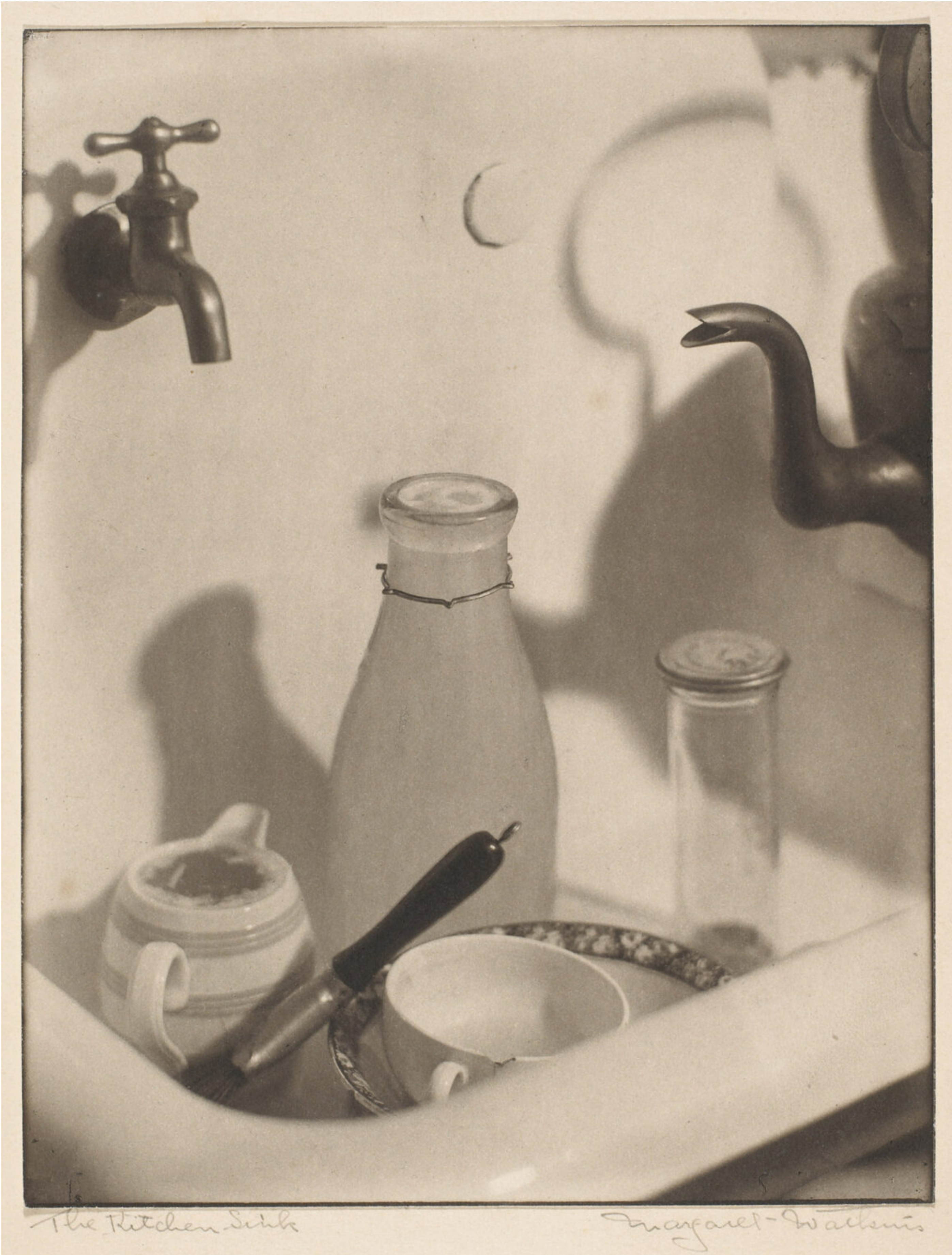


Margaret Watkins, *Bridge, Canaan, Connecticut* (*Pont, Canaan, Connecticut*), 1919, épreuve à la gélatine argentique, 15,9 x 21 cm, collections diverses.

La photographe aurait considéré cette image comme l'une de ses plus belles réussites, puisqu'elle a fait l'objet de nombreuses expositions internationales. Il existe trois tirages de cette image, datés de 1920, 1922 et 1923. De nombreuses organisations artistiques exposant des photographies d'art, en plein essor à l'époque, ont reconnu la subtilité des tons et les stratégies pictorialistes de composition que l'œuvre emprunte. L'épreuve de 1922 est exposée cette année-là à San Francisco, lors de la deuxième exposition internationale annuelle de la photographie picturale. De là, elle voyage en 1923 jusqu'au deuxième salon international de la photographie de Kohakai, avant d'être présentée à Kobe, Tokyo, Osaka et Kyoto. Watkins envoie le tirage de 1923 à la deuxième exposition internationale annuelle de la photographie picturale de San Francisco et Oakland, puis au cinquième salon annuel de la photographie picturale de Frederick and Nelson à Seattle en 1924, et ensuite, à l'exposition internationale de photographie de Bandung, à Java. C'est peut-être le tirage de 1920 qu'elle présente dans son exposition personnelle de 1923, au Art Center de New York.

Le passage de Watkins du pictorialisme au modernisme, qui marque son parcours artistique, devient évident quand on compare cette image pictorialiste parfaite – un poème à tonalité atmosphérique – à un autre paysage, soit *Bridge, Canaan, Connecticut* (*Pont, Canaan, Connecticut*), 1919. Pour cette dernière œuvre, Watkins applique le *notan* de Dow, soit le motif de la lumière et de l’ombre, en particulier dans la rivière qui s’éloigne et tourne, mais elle fait également des expérimentations modernistes. La forme géométrique du pont encadre le paysage et les femmes qui marchent. Cependant, cette forme ne propose pas de lignes horizontales et verticales simples. L’ingénierie de ce pont est difficile à saisir, et la personne spectatrice se trouve déstabilisée et perplexe. Les femmes en promenade bucolique vers la rivière sont aperçues à travers une nuisance moderne, une bizarrerie de notre monde quotidien – une stratégie que Watkins reprendra pour créer ses images domestiques les plus réussies.

L'ÉVIER 1919



Margaret Watkins, *The Kitchen Sink* (*L'évier*), 1919
Épreuve au palladium, 21,3 x 16,4 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

L'évier de Margaret Watkins est une image de vaisselle sale au fond d'un évier – dont une bouteille de lait remplie d'eau écumeuse, entourée de vaisselle dépareillée et ébréchée. La courbe du bord de l'évier, recadrée en angle, donne lieu à une composition en diagonale. L'œil perçoit les éléments métalliques brillants – le robinet, le bec de la bouilloire et la brosse de nettoyage – tous soigneusement disposés de manière à former un triangle central qui contient et encadre les objets. L'ombre de la poignée de la bouilloire sur l'évier en porcelaine et le dosseret en retrait produit une ligne flottante qui désoriente et rappelle les peintures de l'artiste expressionniste russe Vassily Kandinsky (1866-1944), alors que l'ombre de la bouteille de lait donne l'impression qu'elle recevrait l'eau si l'on ouvrait le robinet. Le tirage au palladium produit une gamme de tons riches, allant de foncé à presque blanc, en passant par une variété de gris.



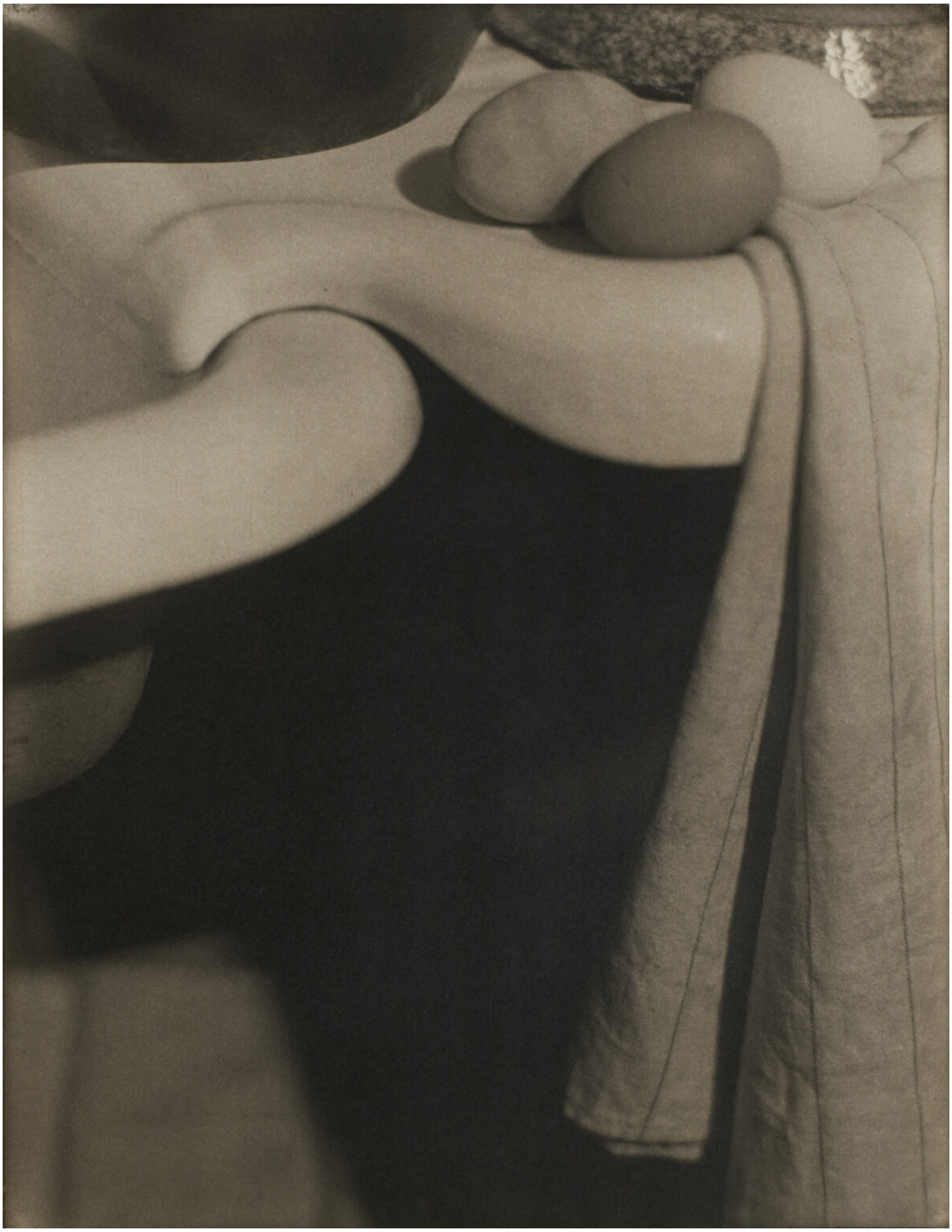
Vassily Kandinsky, *Cossacks (Cosaques)*, 1910, huile sur toile, 94,6 x 130,2 cm, Tate Modern, Londres.

Cette photographie, la plus célèbre (et la plus vilipendée) de Watkins, est exposée de 1921 à 1924 à New York, à San Francisco, à Londres, puis au Japon. En 1922, l'image remporte le deuxième prix à la deuxième exposition annuelle de photographie à l'Emporium de San Francisco où elle est saluée pour sa technique et sa « combinaison agréable de motifs reposant sur une base géométrique[1] ». Ce prix suscite de nombreuses critiques de la part du public, voire des parodies. La photographie est un excellent exemple non seulement de l'attention que Watkins porte au design, mais aussi de son audace – le conservateur de la photographie du Musée des beaux-arts du Canada, James Borcoman, la qualifie de « vraiment révolutionnaire » – dans son choix de sujets pour des motifs domestiques supposément inesthétiques[2].

La controverse suscitée par *L'évier* portait sur les thèmes et la représentation dans l'art, en particulier sur ce qui constitue un sujet approprié. Tandis que les représentations souvent violentes de femmes exploitées sexuellement ont longtemps été considérées comme des sujets nobles de l'art occidental, la vaisselle sale ne l'était pas. À Londres, un critique fait remarquer que la photo n'est pas de celles que « quelqu'un demanderait à contempler pendant ses derniers moments[3] ». Pour un autre critique, *L'évier* est le « témoignage d'un ménage bâclé »; même si l'œuvre repose de manière « exemplaire » sur « une technique splendide », elle n'est rien de plus que « la représentation de vaisselle mal placée et […] une composition astucieuse de triangles[4] ». Un poème parodique est publié dans *Camera Craft*, « The Old Kitchen Sink: With Apologies to Margaret Watkins [Le vieil évier de cuisine : avec toutes nos excuses à Margaret Watkins] », dans lequel, strophe après strophe, on répète que les femmes sont censées rester à la cuisine et laisser les hommes faire le vrai travail

de la photographie[5]. En réponse à un critique qui se plaignait que la photographie souffrait de «contenir trop d'objets d'intérêt égal», l'artiste rétorque : «Manifestement, ce pauvre cancre ne connaît rien à l'art moderne – abstractions, rythme des motifs, etc. Les "objets" ne sont pas censés avoir un intérêt en soi – ils contribuent simplement à la conception[6]». Watkins soutient ici que *L'évier* est une pure abstraction. Pourtant, c'est précisément dans la combinaison choquante de la «forme essentielle» et de la réalité matérielle que se trouve son talent. À certains moments de sa vie, Watkins s'est sentie «domestiquée à mort», mais en travaillant dans et à travers ses espaces domestiques, elle a pu développer un langage photographique féminin du quotidien.

SYMPHONIE DOMESTIQUE 1919



Margaret Watkins, *Domestic Symphony* (*Symphonie domestique*), 1919
Épreuve au palladium, 21,2 x 16,4 cm
Collections diverses

Décrite par *Vanity Fair*, en 1921, comme une œuvre qui « n'est pas sans rappeler les sculptures de [Constantin] Brâncuși [1876-1957] », *Symphonie domestique* est sans doute la photographie la plus réussie de Margaret Watkins. Tirant parti des objets de sa cuisine, l'artiste compose une image aux formes répétitives, campées dans un intérieur sombre. L'image est un chef-d'œuvre sensuel. L'artiste y combine le genre de la nature morte de cuisine qui la caractérise avec la sensualité d'une étude de nu, en une scène qui évoque la forme musicale.

Parfois intitulée *Eggs on Porcelain* (*Œufs sur porcelaine*), la composition montre le bord de l'évier en porcelaine blanche de l'artiste, trois œufs de tons différents posés sur l'égouttoir attenant, le bas d'une bouilloire et d'un bol en émail, ainsi qu'un linge pendant sur le côté droit. Les courbes de la porcelaine blanche s'imbriquent les unes dans les autres, rappelant visuellement un membre appuyé sur un autre, ou le sommet d'une vague. Et quand l'œil de la personne spectatrice se concentre sur cette forme centrale, celle-ci apparaît encore et encore dans l'œuvre par un effet de multiplication – lorsqu'un œuf en rencontre un autre, lorsque la bouilloire et le bol se touchent, et sous une forme allongée, dans le pli du linge. Pour accentuer à la fois la sensualité et le mystère de cette image, Watkins laisse le centre dans l'ombre, repoussant les objets au bord de la composition. Le linge, à droite, ne trace pas un angle droit avec le rebord. Il se déplace légèrement vers l'ombre, attirant le regard vers l'intérieur et vers le haut, jusqu'à l'arête de la porcelaine blanche.

Cette photographie est exposée au premier salon international de la photographie de Kohakai, à Kobe, au Japon, au cours de l'été 1922. Elle reçoit une mention honorable à la troisième exposition internationale de photographie picturale, sous les auspices de la Royal Agricultural and Industrial Society, à New Westminster, en septembre 1923, ainsi qu'au quatrième salon annuel de photographie picturale de Frederick and Nelson, à Seattle, en novembre 1923.



Margaret Watkins, *Design – Angles* (*Angles – design*), 1919, épreuve au chlorure d'argent sur papier pour lumière de gaz, 20,7 x 15,5 cm, collections diverses.

En gardant à l'esprit le titre *Symphonie domestique*, il serait possible de réécrire entièrement la scène sous une forme musicale. L'une des descriptions les plus convaincantes que donne Watkins de son art fait référence à la musique : « Un sujet simple + inconséquent peut devenir le mobile de motifs beaux et rythmiques qui suscitent une émotion qui n'a aucun lien avec le sujet original – la beauté abstraite et austère d'une fugue de Bach, les thèmes qui se répondent, un phrasé en contrebalançant un autre[1]. » Dans *Symphonie domestique*, on observe le motif rythmique des courbes qui se rencontrent et qui s'expriment à travers des diminuendos et des variations. Il

s'agit d'une photographie qui touche le public par la forme et les tons. Une autre façon de comprendre l'intégration de la musique et de l'image que réalise Watkins est de la voir comme une synesthésie, c'est-à-dire une expérience d'un sens, en l'occurrence visuel, qui déclenche l'expérience d'un autre sens, ici le son. Comme l'écrit Andrea Nelson, « Watkins associe le travail domestique, le processus artistique et le phénomène de la synesthésie, dans lequel les voies des sens se croisent[2] ».

Une composition musicale comparable, *The Bread Knife* (*Le couteau à pain*), 1919, est exposée sous le titre *Design – Angles* (*Angles – design*) à San Francisco et à Kobe, au Japon, en 1922, et présentée en 1921 avec *Symphonie domestique* dans un article de *Vanity Fair* consacré à Watkins, dont on associe la pratique à l'art cubiste de Pablo Picasso (1881-1973). Si *Symphonie domestique* explore la rencontre des courbes, *Angles – design* est tout entière dans la rencontre des lignes droites. Les angles prolifèrent – à intervalles variés sur le bord du couteau (court), dans la frange du papier peint (un peu plus long), dans la rencontre du couteau, de la planche et du livre, dans les ombres de chacun d'entre eux, et enfin, point culminant, dans le triangle sombre au centre de la photographie.

AUTOPORTRAIT 1923



Margaret Watkins, *Self-Portrait* (*Autoportrait*), 1923
Épreuve à la gélatine argentique, 21,4 x 16 cm
Collections diverses

Watkins présente cet autoportrait saisissant, dans lequel elle pose la tête haute, pour accompagner un article de journal sur son travail. La photographie est importante, puisqu'elle constitue à la fois un portrait original et un document biographique. Ici, elle regarde le public de haut, posant avec assurance. Il n'y a pas de maquillage, pas de charme ni de séduction féminine, pas d'yeux baissés. Elle prend le contrôle de son interaction avec le public. Le long cou rappelle le portrait de Julia Stevens (la mère de Virginia Woolf, aussi connue sous le nom de Julia Jackson) réalisé par Julia Margaret Cameron (1815-1879) – d'ailleurs, Watkins a produit un magnifique portrait de son amie, Verna Skelton, dans la même veine[1]. Ici cependant, Watkins n'a pas la tête tournée dans un acte de contemplation silencieuse. Au contraire, son autoportrait invite activement à la conversation. Elle qualifie la photographie de «très expressive» et insiste sur le fait d'avoir trouvé un «mécanisme ingénieux» (qu'elle ne divulguera jamais) pour prendre la photo[2]. Voici une femme moderne qui invente de nouvelles technologies pour créer son art. La photographie est accompagnée d'une lettre autobiographique dont la dernière ligne vient compléter l'image : «[…] et pour finir sur une note désinvolte, j'aime le fromage et je fais la menuiserie moi-même[3]».





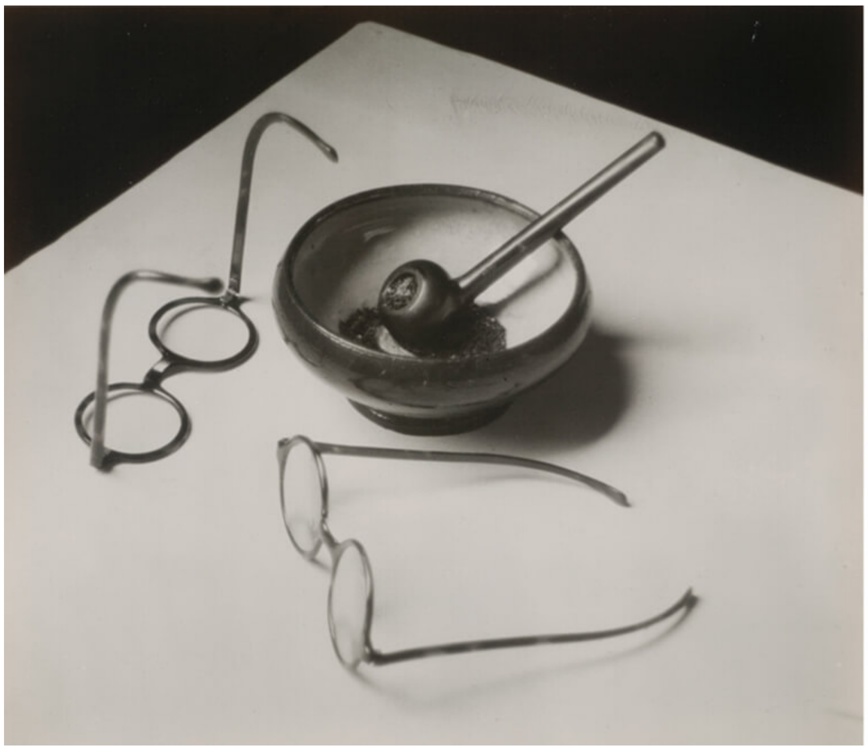
GAUCHE : Julia Margaret Cameron, *Mrs. Herbert Duckworth as Julia Jackson (Mme Herbert Duckworth dans la peau de Julia Jackson)*, 1867, épreuve à l'albumine argentique, 32,8 x 23,7 cm, Gilman Collection, Metropolitan Museum of Art, New York. DROITE : Margaret Watkins, *Verna Skelton*, 1923,épreuve au palladium, 21,2 x 16,3 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Lorsque cet autoportrait paraît dans le *New York Sun* et le *Globe* pour annoncer la prochaine exposition solo de l'artiste au Art Center, du mascara, du crayon et du rouge à lèvres sont ajoutés, et l'image est placée dans un cadre ovale. Furieuse, Watkins écrit au dos de la photographie : « À vous, imprimeur / ne coupez pas, ne rognez pas / ou ne mettez pas cette photo dans un cadre ovale / Ne la retouchez pas non plus et ne la peignez pas / pour lui donner l'apparence d'une / femme fatale aux yeux de serpent[4]! ». La rédaction avait changé la signification de l'image. Le portrait original de Watkins et sa réponse aux journaux insistent sur son identité d'artiste et de professionnelle, et non de femme fatale.

Bien que Watkins écrive dans un élan d'introspection « c'est drôle, n'est-ce pas, comme nous sommes tous et toutes absolument seul·es à l'intérieur de nous-mêmes! Juste un enchevêtrement de laine – tout emmêlée, jamais roulée correctement[5] », cet autoportrait « très expressif » est fort et sans ambages. C'est cette femme professionnelle qui fait l'objet d'un article dans *Vanity Fair* et qui est sur le point de présenter sa première exposition personnelle à New York. C'est la photographe qui est pleinement consciente de ce que signifie regarder à travers son viseur, voir le monde à sa manière et le voir d'un œil nouveau. Elle est l'une des nombreuses femmes qui se lancent dans l'art de la photographie

pour gagner leur vie. Alors que les anciens clubs amateurs n'accueillaient souvent que des hommes, des écoles telles que la Clarence H. White School of Photography encourageaient les femmes à apprendre cet art pour en faire leur profession, que ce soit dans leur propre studio de portrait, en photojournalisme ou en publicité.

À une autre occasion, dans la lignée d'autres artistes d'avant-garde de l'époque, tels que Man Ray (1890-1976) et plus tard André Kertész (1894-1985), Watkins se représente à travers des objets dans *Untitled [Jane Street, New York City]* (*Sans titre [Rue Jane, New York]*), 1919-1925 : son chapeau, ses gants et son sac à main sur son canapé, des reproductions d'œuvres d'art sur le mur ainsi que le mur lui-même. Au cours d'un entretien accordé à l'époque, elle déclare « étudier ce mur. Il est très beau lorsque la lumière joue dessus d'une certaine manière[6] ». C'est finalement le portrait d'une artiste *chez elle*.





GAUCHE : André Kertész, *Mondrian's Glasses and Pipe* (*Les lunettes et la pipe de Mondrian*), 1926, épreuve à la gélatine argentique, 15,7 x 18,2 cm, collections variées. DROITE : Margaret Watkins, *Untitled [Jane Street, New York City]* (*Sans titre [Rue Jane, New York]*), 1919-1925, épreuve au platine, 21 x 16 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

TOUR D'IVOIRE 1924



Margaret Watkins, *Tower of Ivory* (*Tour d'ivoire*), 1924
Épreuve au palladium, 21 x 15,8 cm
Collections diverses

Avec *Tour d'ivoire*, Margaret Watkins propose une composition structurellement originale, tant par l'agencement des valeurs tonales que par la répétition des courbes du corps. L'œuvre s'inscrit dans la tradition de la représentation du nu féminin dans l'art occidental. Pourtant, sa publication en tant qu'image d'un corps sain nous invite à regarder à nouveau pour trouver, non pas le destinataire passif du regard masculin (*male gaze*), mais la force et le mouvement souple d'une danseuse professionnelle.

Watkins expose *Tour d'ivoire* en 1924, au salon annuel de photographie picturale de Frederick and Nelson à Seattle et à l'exposition internationale de photographie de Bandung, à Java. La figure nue debout, tournée de trois quarts vers l'appareil photo, forme une courbe en S depuis son bras droit tendu au-dessus de la tête jusqu'à son pied gauche étendu derrière elle. Les lignes de son cou, de ses bras, de sa colonne vertébrale, de ses fesses et de ses jambes forment de douces répétitions de cette courbe. Le nu debout est encadré de deux paravents chinois, qui déplacent structurellement le regard de la personne spectatrice vers les lignes courbes du corps. Les ombres provoquées par les paravents se dessinent dans une gradation de tons formant la base d'un triangle de lumière, qui part du haut des panneaux et se rétrécit jusqu'aux pieds de la femme, avec une légère interruption dans le voile glissant sur ses mollets. Le poids du sujet, qui repose entièrement sur sa jambe droite, renvoie une impression de stabilité et de force, même si le corps est courbé et souple.

Le modèle, Marguerite Agniel, une danseuse et une défenseure de la santé corporelle, choisit un certain nombre de photographies de Watkins pour illustrer son livre *The Art of the Body* (1933). En tant que « tour d'ivoire », l'image évoque la force. Agniel la choisit pour illustrer la posture correcte et « la souplesse gracieuse du dos[1] ». Une fois de plus, on constate que les photographies de Watkins circulent dans différentes sphères avec des significations différentes. Comme image dans une exposition pictorialiste, *Tour d'ivoire* montre la subtilité de la gradation des tons et la beauté traditionnelle du nu féminin. Au sein d'un ouvrage sur la santé, elle suggère le travail à accomplir pour atteindre une forme idéale et saine.



Margaret Watkins, *Head in Hand* (*Tête dans une main*), v.1925, épreuve au palladium, 20,7 x 15,7 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. Cette œuvre a été présentée au Salon de la photographie de Londres en 1928.

Une autre photographie de Watkins, *Head in Hand* (*Tête dans une main*), v.1925, offre un attrait sensuel comparable à *Tour d'ivoire*; cette fois, la main d'Agniel tient une sculpture de sa propre tête. Dans un autre nu, Watkins transforme également sa figure en une forme géométrique : elle déconstruit les douces courbes en S, plaçant les bras et les jambes en parallélogrammes, et vient ainsi s'opposer au corps féminin idéalisé. Watkins présente *Reclining Nude* (*Nu allongé*), 1923, dans son exposition personnelle de 1923 au Art Center de New York, comme si elle anticipait *Satiric Dancer* (*Danseuse satirique*), 1926, d'André Kertész (1894-1985), un photographe phare du vingtième siècle connu pour ses angles et ses points de vue originaux.





GAUCHE : Margaret Watkins, *Reclining Nude* (*Nu allongé*), 1923, épreuve au palladium, 16,5 x 21 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : André Kertész, *Satiric Dancer* (*Danseuse satirique*), 1926, épreuve à la gélatine argentique, 24,8 x 19,7 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

The Back of A.Z.W. [Woman by the campfire] (*Le dos de A. Z. W. [Femme près du feu de camp]*), v.1914-1923, une photographie picturale au léger flou artistique, peut être mise en parallèle avec *Tour d'ivoire*. Le contour du visage et du cou de la femme a la qualité des formes arrondies des nus traditionnels. Pourtant, elle est vêtue d'une blouse de travail et de bottes en cuir. Il s'agit d'une femme qui travaille – elle prépare quelque chose sur le feu de camp –, mais la personne spectatrice assiste à une pause dans ce labeur, un moment de réflexion et d'intériorité. Son corps est à la fois lourd et léger. Elle est présente, incarnée, un être possiblement complexe qu'on est invité à suivre en imaginant ses pensées, ses inquiétudes et ses rêves. Plutôt que de regarder un paysage sublime, la personne spectatrice regarde avec cette femme, qui prend un moment pour s'arrêter, observer et penser, malgré ou en même temps que le travail quotidien, qui est visuellement présent, symbolisé par la poêle sur le feu. L'image incarne un quotidien autre pour les femmes, en même temps qu'une alternative à la représentation traditionnelle du nu féminin.

ÉTUDE POUR UNE PUBLICITÉ [SAVON WOODBURY] 1924



Margaret Watkins, *Study for an Advertisement [Woodbury's Soap]* (*Étude pour une publicité [Savon Woodbury]*), 1924
Épreuve au palladium, 15,4 x 20,3 cm
Collections diverses

C'est la capacité de Margaret Watkins à représenter les objets domestiques de manière séduisante qui la prépare à devenir une photographe publicitaire réputée dans la seconde moitié des années 1920 à New York. Elle est l'une des premières à développer un langage photographique pour la publicité. Dans cette étude pour une publicité du savon Woodbury, commandée par J. Walter Thompson en 1924 et également acceptée à l'exposition avec jury du salon international de San Francisco en 1925, les formes rectangulaires du savon et de la brochure publicitaire s'entrecroisent et semblent planer au-dessus du bord circulaire du lavabo en marbre. Le procédé d'impression au palladium génère un camaïeu de gris entre le sombre arrière-plan en clair-obscur et la lumière qui se reflète sur le côté de la brochure. L'eau qui coule du robinet produit aussi une gamme de tons, avec un éclair blanc provenant de la lumière de la fenêtre, bien situé entre le jet d'eau et le trait sombre qui le borde. L'image a pour but de vendre un pain de savon, mais elle poursuit cet objectif en

insufflant un soupçon de mystère à la scène, qui se fond dans l’obscurité, et en traduisant visuellement le plaisir de la sensation de l’eau. Le tout forme un ensemble de triangles (avec la ligne de l’eau qui rencontre l’arête de la brochure, ainsi que les coins du savon et de la brochure) et de cercles (avec les deux lignes que forment le bord du lavabo et le cercle au centre du savon). Une fois de plus, Watkins réussit à composer brillamment des objets domestiques pour en faire un royaume sensuel.





GAUCHE : Margaret Watkins, *Still Life – Bath Tub* (*Nature morte – baignoire*), 1919, épreuve au platine, 16,5 x 20,5 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Publicité pour le savon Woodbury « The first time you use it, your skin will feel the difference [Dès la première utilisation, votre peau sentira la différence] », publiée dans le *New York Times*, le 13 avril 1924, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

L’exposition personnelle de Watkins au Art Center de New York en novembre 1923 comporte une catégorie « nature morte et design ». L’une des images qui y figurent est *Soap Dish* (*Porte-savon*), 1919, parfois exposée sous le titre *Still Life – Bath Tub* (*Nature morte – baignoire*). Cette photographie de savon évoque le nettoyage quotidien, ou la nécessité de nettoyer (dans les rayures qui marquent le pain de savon sans nom et la vieille brosse à récurer), même si elle exploite les formes géométriques, les textures et une gamme de tons. En comparaison, dans son image du savon Woodbury de 1924, Watkins simplifie la composition et élimine les rayures, laissant la sensualité de la forme et du ton prendre le dessus. L’objet idéalisé est ainsi prêt à porter la promesse d’une vie accomplie si l’on achète le produit.

Watkins fournit au moins trois images pour la campagne publicitaire. Deux tirages d’époque subsistent, l’un à la Bibliothèque du Congrès, tandis que l’autre est publié dans le *New York Times* en 1924. La forme moderne de l’image fait écho au texte de la brochure, qui propose un régime de propreté scientifiquement étudié pour obtenir une « peau parfaite[1] ». La sensualité de l’image de Watkins reprend le sens du slogan « Une peau douce au toucher » (qui est aussi renforcé par l’image d’un couple hétérosexuel dans la brochure). Mais la photographie de Watkins revêt une signification plus large (essentielle?), celle du plaisir. Elle est parvenue à l’image publicitaire idéale.

Deux ans plus tard, un directeur artistique de J. Walter Thompson se souvient manifestement du succès de cette photographie, lorsqu’il lui demande : « […] la ligne intérieure du lavabo… ou… les lignes grasses et rondes de la base en porcelaine d’un robinet… une touche élégante de salle de bain moderne[2]. »

Dans son essai sur la publicité et la photographie paru dans l'annuaire de 1926 des Pictorial Photographers of America, Watkins explique que les « objets mécaniques austères » et les « articles courants révélant des courbes et des angles » se sont révélés être les fondements d'un marketing efficace : « La clientèle, même si elle est indifférente aux rythmes circulaires, répond inconsciemment à la clarté de l'énoncé obtenue par la mise en relief de la forme essentielle de l'article[3]. »

SANS TITRE [GLASGOW, GRUE FINNIESTON] 1932-1938



Margaret Watkins, *Untitled [Glasgow, Finnieston Crane]* (*Sans titre [Glasgow, grue Finnieston]*), 1932-1938
Épreuve à la gélatine argentique, 10,3 x 7,8 cm
The Hidden Lane Gallery, Glasgow

Dans une photographie de la section centrale de la grue Finnieston, dressée sur la rive du fleuve Clyde, Watkins tire parti de son environnement industriel à Glasgow. Par là, elle témoigne de l'influence de la Nouvelle vision, un courant photographique européen qui expérimente en mettant en œuvres des points de vue novateurs, des perspectives radicales et la fragmentation, afin de trouver des équivalents à la machine moderne et à la ville. Cette photographie montre une ossature de poutres et de poutrelles noires entrecroisées disposée contre un motif tout en courbes de nuages blancs et gris. La grue est recadrée en un fragment qui ne permet pas d'en concevoir les limites, ni même de percevoir le sol ou l'horizon. Il en résulte une interprétation des années 1930 de l'étude des angles chère à Watkins : ici, les angles ne sont pas créés avec un couteau à pain posé sur un évier, mais par une grue massive dont l'artiste a exploré tous les côtés. Comparable à la photographie de la tour Eiffel de Germaine Krull (1897-1985) et son exploration des formes géométriques, cette photographie de la grue Finnieston s'inscrit dans une série de grues bordant le fleuve Clyde mise en images par Watkins. Par cette série, la photographe étudie différents points de vue de la grue dans la ville – de loin, du sommet et de dessous.





GAUCHE : Germaine Krull, *Eiffel Tower* (*Tour Eiffel*), v.1927, collotype, 23,6 x 17,1 cm, extrait du portfolio *MÉTAL*, A. Calavas, dir., Paris, Librairie des Arts décoratifs, 1928.
DROITE : Margaret Watkins, *Untitled [Finnieston crane from the opposite shore]* (*Sans titre [La grue Finnieston vue de la rive opposée]*), 1932-1938, épreuve à la gélatine argentique, 7,8 x 10,3 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Watkins rend visite à ses tantes âgées à Glasgow en 1928, lors d'un séjour en Europe pour des vacances. Constatant qu'elles ont besoin de soins et comme elle est la seule parente non mariée, Watkins reste à leurs côtés pour les aider et ne retournera jamais en Amérique du Nord. Elle adopte le nouveau paysage industriel de cette ville de construction navale et fait pratiquement de la grue Finnieston son « animal de compagnie » : « J'ai vu les grues des chantiers navals se profiler dans le crépuscule comme un troupeau de monstres préhistoriques – et j'ai été chassée par le gardien – et j'ai vu l'homme sous son véritable jour, une toute petite créature qui rampe et gambade sur la terre[1]. » C'est le Glasgow de Watkins : l'industrie lui offre des motifs géométriques, mais elle est aussi captivée par la relation entre l'être humain et ces structures, comme dans son image d'un homme lisant au bord du Clyde, magnifiquement encadré par des poutres d'acier, en pleine conversation visuelle avec la grue obsédante au centre de la photographie. On peut aussi penser à la vue du haut de la grue que capture Watkins, avec les camions et les ouvriers en contrebas : « Il y a une photo prise depuis le géant de Finnieston (suspendu au-dessus du rail par une forte brise), qui regarde directement vers le bas le dôme trapu de l'entrée du tunnel, avec de petits camions et des figures qui font un rapide motif de scarabée de lumière et d'obscurité[2]. »

Ces images de grues font également penser à une série de photographies que Watkins élabore de 1932 à 1938 et qui représente des ouvriers sur un chantier de construction à Glasgow. Parfois, elle découpe les silhouettes d’un ou deux hommes sur un entrelacs de poutrelles isolées contre le ciel. Ailleurs, on aperçoit un ouvrier dans le désordre des poutres d’échafaudage et des ombres. L’effet est celui d’un montage mettant en valeur le travailleur dans son environnement. Ces photographies rappellent les images des photographes russes de l’époque, notamment celles de Boris Ignatovich (1899-1976), Vladimir Gruntal (1898-1963) et Aleksandr Rodchenko (1891-1956). Margaret Bourke-White (1904-1971), l’élève de Watkins, se fait aussi un nom avec des photographies de sites industriels monumentaux, par exemple dans sa série sur la compagnie Otis Steele et les barrages gigantesques en URSS. Si les photographies de Watkins n’ont pas toujours la portée monumentale des images de Bourke-White, elles présentent peut-être un effet cubiste plus intéressant : elles désorientent, mais sont toujours à la recherche de symétries inattendues, de répétitions et d’espaces vides éloquents.

MOSCOU [FESTIVAL DE LA JEUNESSE] 1933



Margaret Watkins, *Moscow [Youth Festival]* (*Moscou [Festival de la jeunesse]*), 1933
Épreuve à la gélatine argentique, 15,6 x 21 cm
The Hidden Lane Gallery, Glasgow

Margaret Watkins se rend à Moscou et à Leningrad en 1933 avec un petit groupe organisé par la Royal Photographic Society de Londres. Attirée par l'art et le cinéma soviétiques, elle souhaite, tout comme son élève Margaret Bourke-White (1904-1971), être l'une des premières à assister à la tentative soviétique de « s'industrialiser presque du jour au lendemain[1] ». Cette image de Moscou représentant des affiches du Festival de la jeunesse est l'un des vingt-cinq tirages que Watkins prépare à partir de cette expédition[2].

Ce paysage de rue est très chargé visuellement : il comporte beaucoup d'informations à trier et à organiser. L'œil de Watkins a isolé les rangées horizontales de lumière et d'ombre – la base de la rue, une première rangée de fenêtres qui se fondent dans les tables représentées dans la partie inférieure des trois affiches, une rangée supérieure de fenêtres et de drapeaux foncés et,

enfin, un toit aux tons sombres. En même temps, les personnes, les affiches, les fenêtres et les drapeaux forment des lignes verticales. Mais à l'intérieur de ce schéma (essentiel à son esthétique) se trouvent deux éléments narratifs importants : premièrement, les trois affiches gigantesques représentant trois designers (dont une femme) à leur table de travail; deuxièmement, en bas à gauche de la photographie, le groupe de femmes qui attendent un tramway. Elles représentent les piétons à moitié cachés qui passent entre le bâtiment et les affiches.

En examinant les trois affiches, on ne parvient pas tout de suite à dire si elles sont suspendues au bâtiment ou si elles se trouvent plutôt dans la rue et dominent la scène, comme c'est finalement le cas. L'image montre le monde de la propagande soviétique opérant par le montage. Les affiches sont inspirantes dans leur conception faite de répétitions et de variations : dans les dessins derrière les figures ou sur la table, dans les tabliers, dans la position des têtes, et dans le jeu d'ombre et de lumière, en parallèle avec le motif tonal de l'image, et dans la mise en évidence de la photographie au sein même des images[3]. Toujours attentive au rôle des images dans notre monde, Watkins a reconnu que les Soviétiques étaient des maîtres de la propagande. Aussi a-t-elle documenté de nombreuses affiches éducatives de Moscou et de Leningrad faisant la promotion du travail d'équipe et de l'effort, des dangers de l'ivresse ou du maintien d'une bonne santé.





GAUCHE : Margaret Watkins, *The Model Contest, Youth Festival* (*Concours de modèles réduits, Festival de la jeunesse*), 1933, épreuve à la gélatine argentique, 15,8 x 21,2 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Margaret Watkins, *The Builder, "Peter the Great"* (*Le bâtisseur, «Pierre le Grand»*), 1933, épreuve à la gélatine argentique, 15,8 x 21,3 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Les femmes qui attendent le bus, des figures en apparence mineures, mais néanmoins essentielles dans cette photographie, rappellent à la personne spectatrice la relation entre les affiches et le monde ouvrier réel. D'un côté, ces femmes sont les héroïnes de l'histoire, alors que les affiches célèbrent des versions idéalisées du travail. D'un autre côté, ces femmes, avec leurs babouchkas blanches et sombres, incarnent le vrai travail et confrontent les affiches, qui ne parlent pas de la douleur et de la pauvreté dont Watkins est témoin lors de sa visite.

Une autre photographie, *The Builder, "Peter the Great"* (*Le bâtisseur, «Pierre le Grand»*), 1933, capture la relation entre l'imagerie publique et les gens dans la rue. Watkins situe la statue équestre de Pierre le Grand par rapport à deux garçons jouant dans l'eau peu profonde en contrebas. La photographie se compose de trois bandes tonales horizontales, mais un triangle unit les trois figures avec leurs ombres, et même leurs jambes, dont les reflets se font écho. Il s'agit d'un arrêt du temps, d'un « moment décisif », comme dans les photographies qu'Henri Cartier-Bresson (1908-2004) prendra plus tard dans les années 1940 et 1950. Par là, cette photographie ramène la figure monumentale à l'échelle du quotidien.

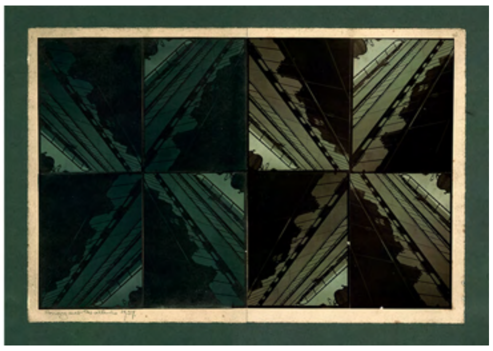
DESIGN POUR TAPIS «BLYTHSWOOD», MARCHES AVANT, CENTRÉ V.1937



Margaret Watkins, *Design for Carpet, "Blythswood", front steps, centered* (*Design pour tapis «Blythswood», marches avant, centré*), v.1937
Épreuves à la gélatine argentique, 20,5 x 15,6 cm
The Hidden Lane Gallery, Glasgow

L'une des dernières expériences de Watkins tient dans un ensemble de photographies multiples à travers lesquelles l'artiste transforme ses images de scènes de rue européennes en design abstrait moderniste. Il est loin le temps des scènes pictorialistes faisant usage du flou artistique sur des visages au soleil ou des arbres au bord d'une rivière. Les angles jadis latents dans les bateaux de pêche de l'œuvre *Opus 1* s'organisent ici selon une symétrie géométrique absolue. La photographie de laquelle Watkins est partie, *The Blythswood Multiple [Steps 1]* (*Les multiples de Blythswood [Marches 1]*), v.1937, était déjà un dessin abstrait composé de lignes diagonales formées par les ombres d'une rampe en fer sur un ensemble de marches en béton incrustées d'un motif. Bien qu'il y ait encore une certaine gamme de tons, ce tirage à la gélatine argentique est plus près des images très contrastées de photographes ultérieurs.





GAUCHE : Margaret Watkins, *The Blythswood Multiple [Steps 1]* (*Les multiples de Blythswood [Marches 1]*), v.1937, épreuve à la gélatine argentique, 7,8 x 10,3 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Margaret Watkins, *Design for Lino, "Daily Express" [Jazzed Repeat]* (*Design pour lino, « Daily Express » [Répétition jazzée]*), v.1937, épreuves à la gélatine argentique, 20,6 x 31,4 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Le multiple *Design pour tapis* est un motif Art déco dont le centre noir est traversé par le tracé de deux losanges blancs superposés, et à partir duquel jaillit une série de tiges diagonales rompues d'angles noirs. L'image est animée d'un mouvement qui part de son cœur ou qui s'y dirige. Watkins essaie différents multiples avec la photographie originale; dans un cas, elle la multiplie par seize. Néanmoins, ce motif de quatre images est celui qui réussit le mieux à trouver un équilibre entre l'inertie et l'énergie.

Pressée de gagner de l'argent avec ses photographies, Watkins espère vendre des « designs abstraits pour textiles » avec ces multiples[1]. Elle insiste sur le fait qu'il s'agit d'une « photographie directe, sans manipulation ni trucage d'aucune sorte! », laissant deviner la joie que lui procure l'ingénierie photographique de sa création[2]. Elle essaie de produire d'autres modèles en travaillant avec des images telles que le plafond de verre du dôme du marché de Covent Garden, v.1937, et une section d'un appartement moscovite prise en contre-plongée – un multiple de quinze photographies identiques. Son *Design for Lino, "Daily Express"* (*Design pour lino, « Daily Express »*), v.1937, est sous-titré *Jazzed Repeat* (*Répétition jazzée*), suggérant la syncope des lignes et des masses sombres qui se rencontrent de manière légèrement décentrée.

Bien que Watkins ne réussisse pas à vendre ces multiples en tant que designs commerciaux, elle en présente quatre à l'exposition annuelle de la Glasgow and West of Scotland Photographic Association en 1937. Elle est alors la seule femme à exposer, dans un événement qui représente sa dernière participation à une exposition publique de son vivant. Ces designs pour tapis pourraient bien constituer ses créations les plus modernistes.



QUESTIONS ESSENTIELLES

La vie et l'œuvre de Watkins sont notables à plus d'un égard. Elle est formée dans une école qui met l'accent sur les *usages de l'art* et qui enseigne la photographie *en tant qu'art*. Par ailleurs, cette école encourage explicitement les femmes à exercer la profession de photographe, offrant ainsi l'espace nécessaire pour qu'une Nouvelle Femme devienne indépendante et contribue à la vie publique. En tant qu'étudiante et enseignante dans cette école, Watkins marque une nouvelle génération de photographes aux États-Unis et joue un rôle déterminant dans le développement de la photographie moderne américaine. Dans le nouveau monde des marchandises et de la publicité dans les magazines, l'artiste est à l'avant-garde de la

photographie publicitaire. Son succès repose sur sa façon originale de voir et de photographier la vie quotidienne dans les foyers. Même si l'histoire l'a perdue de vue pendant près de cinquante ans, Watkins est aujourd'hui reconnue au Canada et dans le monde entier comme une pionnière de la photographie moderniste.

LA CLARENCE H. WHITE SCHOOL OF PHOTOGRAPHY

Bien que Margaret Watkins commence à travailler comme assistante d'Arthur L. Jamieson à Boston en 1913, c'est le cours d'été suivi dans le Maine l'année suivante, à la Seguinland School of Photography de Clarence H. White (1871-1925), qui façonne son art et lance sa carrière. Elle note dans son agenda : « Un beau moment et beaucoup d'inspiration[1]. »





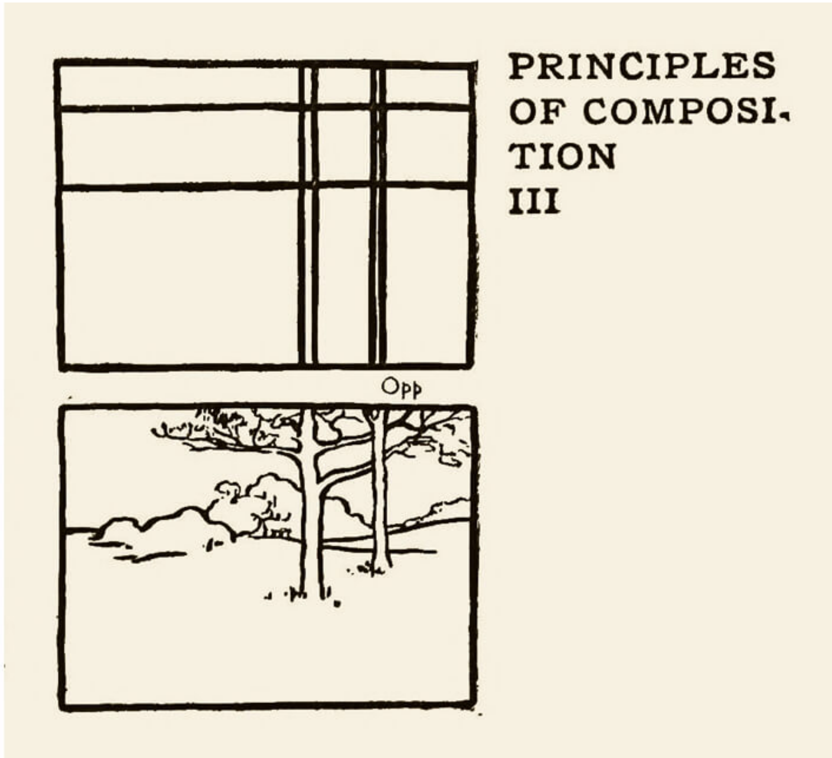
GAUCHE : Prospectus pour la Seguinland School of Photography de Clarence H. White, cinquième saison, 1914, collection Clarence H. White, Princeton University Art Museum, New Jersey. DROITE : Clarence H. White (assis au centre) et Gertrude Käsebier (assise à droite), avec des élèves, école d'été de photographie, Five Islands, Maine, v.1913, photographie de Gertrude L. Brown, épreuve au platine, 13,5 x 18,9 cm, Bibliothèque du Congrès, Washington.

Fondée en 1914 à New York, la Clarence H. White School of Photography, la première du genre aux États-Unis à enseigner la photographie en tant que forme d'art, se veut une institution qui enseigne l'usage, ou la « vocation », de la photographie. Elle offre des conseils sur la production de photographies artistiques, mais aussi sur les voies professionnelles possibles en photographie, qu'il s'agisse de portrait en studio ou, plus tard, de publicité. En 1919, White engage Frederic Goudy (1865-1947) pour donner un cours sur la photographie imprimée et la photographie publicitaire. Les penchants socialistes de White, son désir d'exploiter l'art pour aider le monde et son enseignement visionnaire constituent un cadeau important pour celles et ceux qui, sans fortune familiale, cherchent à combiner leur amour de l'art avec un revenu. La culture Arts and Crafts de l'école ne voit pas de conflit entre l'art et le travail commercial : les artistes des métiers d'art croient à la valeur des beaux objets et pensent que le monde commercial et le monde de l'art doivent collaborer. L'école accueille et respecte également les femmes, pour qui la photographie devient un domaine professionnel envisageable. Watkins est l'une des étudiantes qui bénéficient de cette philosophie et de cette éducation[2].

Photographe pictorialiste de renom, White cofonde en 1902, avec Alfred Stieglitz (1864-1946), Photo-Secession, un mouvement qui défend le statut de la photographie en tant qu'art. À titre d'éducateur, White est influencé par les méthodes d'enseignement apprises auprès d'Arthur Wesley Dow (1857-1922), dont le livre *Composition* (1899) traite des éléments de conception, ligne, masse et espace, qui s'appliquent à toute forme. White adopte également l'approche pédagogique proposée par le philosophe et réformateur de l'éducation John Dewey. Sa « méthode par projet » encourage les élèves à

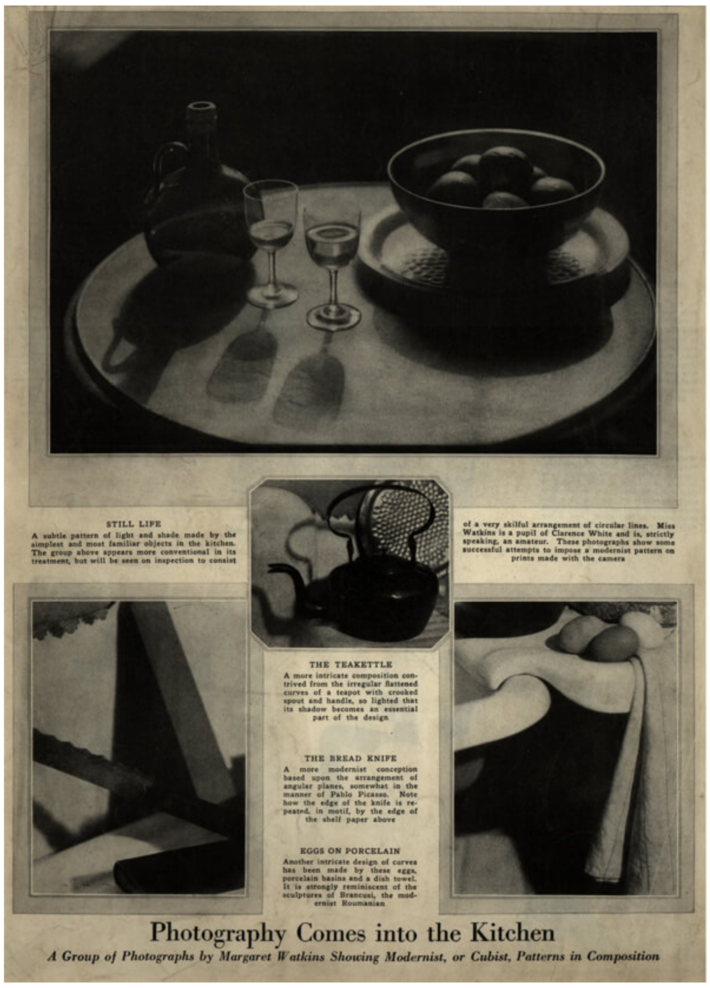
développer une pensée critique et à résoudre des problèmes par l'expérimentation. White pose des problèmes de conception, à partir des courbes, des angles, des lignes ou des tons, devant être résolus dans l'environnement même des élèves, qui découvraient ainsi leur propre expression.





GAUCHE : Clarence H. White, *Morning* (*Matin*), 1905, épreuve au platine, 24,1 x 19,1 cm, Museum of Modern Art, New York.
DROITE : Détail de l'ouvrage *Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers*, par Arthur Wesley Dow, New York, Doubleday, Page & Company, 1913.

Même si White développe une pratique artistique pictorialiste et exploite le flou artistique – il produit de nombreuses photographies éthérées des membres de sa famille à la maison ou dans la nature –, son école initie les élèves à l'art moderniste et au graphisme. En 1914, Watkins étudie auprès du peintre Max Weber (1881-1961). Pour Weber, une photographie est avant tout un dessin abstrait, un remplissage de l'espace bidimensionnel. Watkins compose un poème en remerciement de son enseignement et de ses conseils, intitulé *A Cubist Ode*. Et en effet, le premier article qui est consacré à la photographe – une pleine page sur sa pratique dans *Vanity Fair* – associe l'image *Design — Angles* (*Angles – design*), 1919, à Pablo Picasso (1881-1973) et à l'art cubiste.



STILL LIFE

A subtle pattern of light and shade made by the simplest and most familiar objects in the kitchen. The group above appears more conventional in its treatment, but will be seen on inspection to consist of a very skilful arrangement of circular lines. Miss Watkins is a pupil of Clarence White and is, strictly speaking, an amateur. These photographs show some successful attempts to impose a modernist pattern on prints made with the camera

THE TEAKETTLE

A more intricate composition contrived from the irregular flattened curves of a teapot with crooked spout and handle, so lighted that its shadow becomes an essential part of the design

THE BREAD KNIFE

A more modernist conception based upon the arrangement of angular planes, somewhat in the manner of Pablo Picasso. Note how the edge of the knife is repeated, in motif, by the edge of the shelf paper above

EGGS ON PORCELAIN

Another intricate design of curves has been made by these eggs, porcelain basins and a dish towel. It is strongly reminiscent of the sculptures of Brancusi, the modernist Roumanian

Photography Comes into the Kitchen

A Group of Photographs by Margaret Watkins Showing Modernist, or Cubist, Patterns in Composition



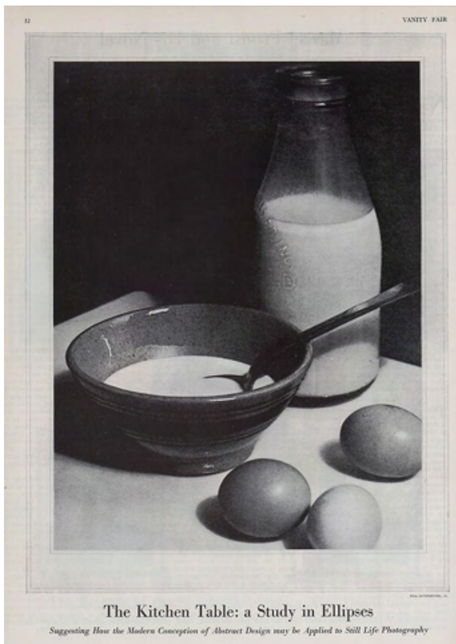
GAUCHE : «Photography Comes into the Kitchen», *Vanity Fair*, vol. 17, nº 2 (octobre 1921), The Hidden Lane Gallery, Glasgow. En pleine page figurent quatre œuvres de Margaret Watkins : en haut au centre, *A Study in Circles* (*Étude en cercles*), 1921; au centre, *Untitled [Kitchen, Still Life]* (*Sans titre [Cuisine, nature morte]*), 1921; en bas à gauche, *Design – Angles* (*Angles – design*), 1919; enfin, en bas à droite, *Domestic Symphony* (*Symphonie domestique*), 1919. DROITE : Juan Gris, *Le petit déjeuner*, 1914, papier peint imprimé découpé et collé, journal, papier transparent, papier vergé blanc, gouache, huile et crayon de cire sur toile, 80,9 x 59,7 cm, Museum of Modern Art, New York.

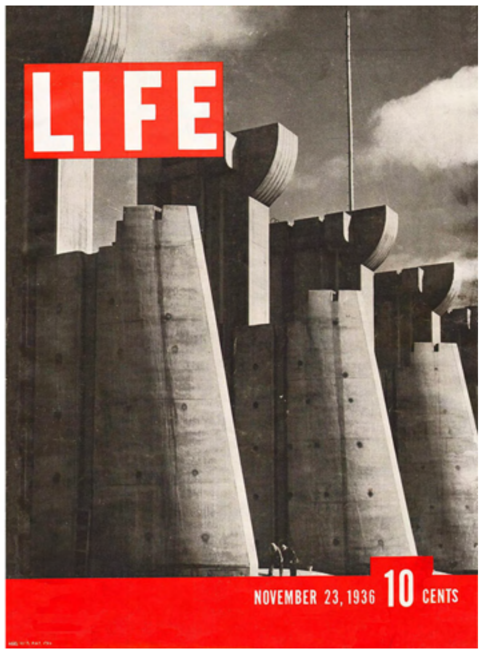
UNE ENSEIGNANTE INFLUENTE

Clarence H. White et d'autres reconnaissent la force et l'originalité de Margaret Watkins en tant que photographe. Elle a été la seule femme engagée pour enseigner à la Clarence H. White School of Photography après y avoir été étudiante. Entre 1919 et 1925, elle est tour à tour enseignante, administratrice et assistante personnelle de White[3]. Elle découvre une nouvelle façon de photographier la vie quotidienne et les objets domestiques, et elle transmet ce savoir à ses élèves. Elle est reconnue aujourd'hui pour sa contribution déterminante au développement de la photographie américaine. Harold Greenberg, l'un des plus grands marchands de photographies au monde, qui possède une collection de plus de 40 000 tirages, écrit : «Depuis longtemps, je pense que Margaret Watkins, avec Max Weber, est dans une très large mesure responsable de l'émergence des grands photographes modernes des États-Unis des années 1920 et 1930[4].»

Watkins ajoute la catégorie «nature morte domestique» à la liste des projets des élèves de l'école et, voyant ce que sa professeure accomplit avec des œuvres telles que *Domestic Symphony* (*Symphonie domestique*) ou *The Kitchen Sink* (*L'évier*), toutes deux de 1919, l'étudiant Paul Outerbridge Jr. (1896-1958) produira plus tard sa propre variation sur des œufs et des bouteilles de lait intitulée *The Kitchen Table: A Study in Ellipses* (*La table de cuisine : une étude en ellipses*), 1921. Son élève Ralph Steiner (1899-1986), qui commençait

toujours ses lettres à Watkins par un affecteux « Chère Watty », la décrit dans un entretien des années 1980 comme une professeure exigeante (contrairement à White, qui venait une fois par semaine et se contentait de « dire à tout le monde qu'ils se débrouillaient très bien »). Watkins est « toujours là »: « […] une dame solide… une vraie personne à qui on pouvait dire "ce négatif est-il trop ou pas assez développé", ou "mes épreuves à la gomme[5] sont mal sorties, qu'est-ce qui ne va pas?"[6]. » Margaret Bourke-White (1904-1971), peut-être l'élève la plus célèbre de Watkins, lui écrit au milieu de son travail à la Otis Steel Mills ou du haut de son bureau dans la Terminal Tower de Cleveland : «Je serais ravie d'avoir la chance de vous montrer ma magnifique tour pour que vous puissiez jeter un coup d'œil sur mon travail comme autrefois, ce que j'appréciais tant[7].»





GAUCHE : Paul Outerbridge Jr., *The Kitchen Table: A Study in Ellipses* (*La table de cuisine : une étude en ellipses*), 1921, présentée dans *Vanity Fair*, vol. 18, nº 5 (juillet 1922), p. 52. DROITE : Margaret Bourke-White, *Peck Dam in Montana* (*Le barrage Peck au Montana*), 1936, figurant sur la première couverture du *LIFE*, n° 1 (23 novembre 1936). *Le barrage Peck au Montana* est un exemple des photographies d'architecture de Bourke-White.

L'expertise technique de Watkins est manifestement appréciée et reconnue. Forts de son enseignement, Steiner et Outerbridge ont transformé leurs natures mortes domestiques en carrières publicitaires lucratives, et Bourke-White est parvenue à transformer les formes modernistes en photographies industrielles épiques, tant aux États-Unis qu'en URSS. James W. Borcoman, ancien conservateur de la photographie au Musée des beaux-arts du Canada, qualifie le travail de Watkins de «révolutionnaire[8] » et affirme qu'elle «s'avérerait être un chaînon manquant important dans la photographie nord-américaine…. En tant qu'enseignante, elle comble le fossé entre le mouvement moderniste européen dirigé par [Alfred] Stieglitz et [Edward] Steichen et les photographes américains ultérieurs tels que Outerbridge et Steiner[9] ».



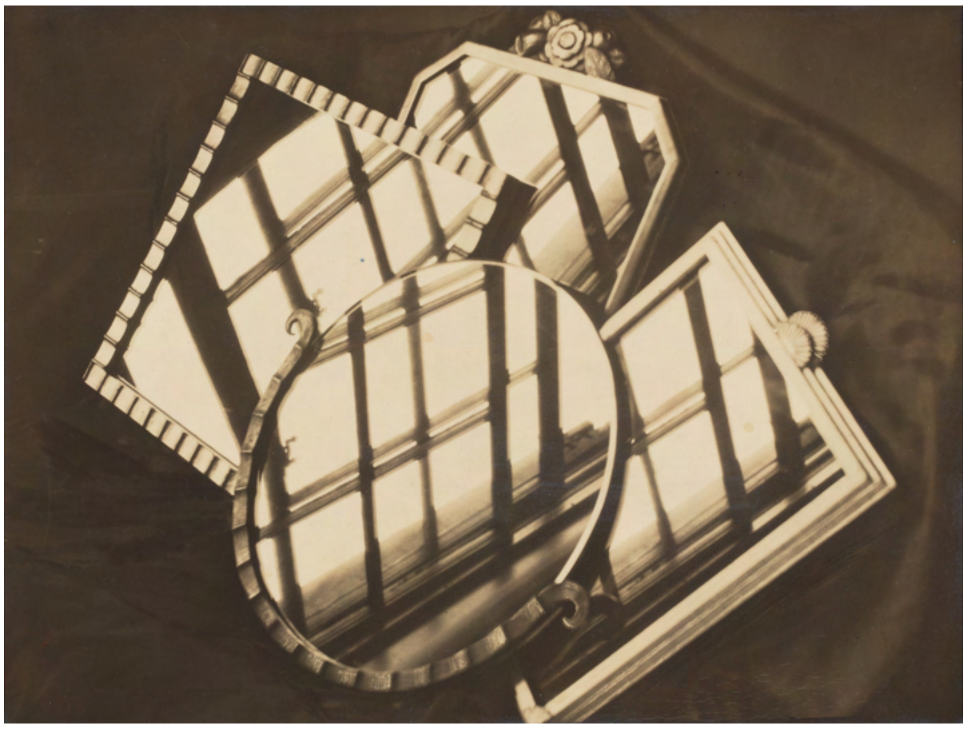
Margaret Watkins, *Untitled [Construction, Glasgow]* (*Sans titre [Construction, Glasgow]*), 1928-1938, épreuve à la gélatine argentique, 10,3 x 7,8 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

L'enseignement ne consiste pas seulement à transmettre ses connaissances. Watkins contribue également à créer un espace favorable à l'apprentissage. Au début des années 1920, elle dirige l'école d'été de White avec Bernard Shea Horne (1867-1933) à Canaan, dans le Connecticut. Elle met à la disposition des élèves une collection de ses propres objets domestiques, de ses trésors trouvés

dans des brocantes et même de vêtements hérités de sa mère. White souligne sa contribution extraordinaire à la relocalisation de l'école dans son nouvel emplacement sur la 144e rue, et elle réalise même quelques travaux de menuiserie pour l'école. Preuve de sa valeur reconnue, Watkins est chargée de choisir les photographies pour l'exposition des élèves et des anciennes cohortes de l'école de White qui se tient en 1925 au Art Center de New York.

LA PHOTOGRAPHIE PUBLICITAIRE AMÉRICAINE

Les années 1920 constituent une période où l'art et le commerce font bon ménage. Le mouvement Arts and Crafts a pour objectif de conférer de la beauté à la vie quotidienne et à ses produits et, dans la même veine, l'école de Clarence H. White et le Art Center de New York cherchent à rendre l'art « utile ». Alfred Stieglitz, avec White, mène le combat pour que la photographie soit reconnue comme forme d'art et non seulement comme support documentaire. Cependant, Stieglitz ne fait jamais sien le lien entre l'art et le commerce. Comme le note Watkins, « à l'époque de Photo-Secession […], aucun·e véritable pictorialiste n'aurait daigné s'abaisser à la publicité. Dans leur désir d'établir la photographie comme un art, [les pictorialistes] font des manières; la crudité les afflige, le matérialisme les rebute[10] ».



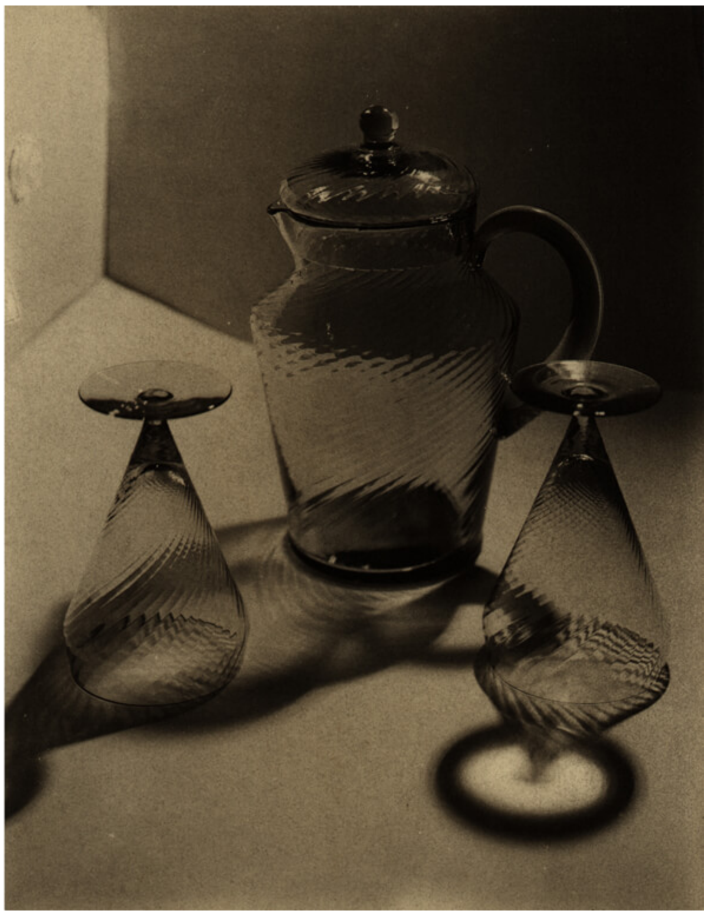
Margaret Watkins, *Untitled [Still Life with Mirrors and Windows, NYC]* (*Sans titre [Nature morte avec miroirs et fenêtres, New York]*), 1927, épreuve à la gélatine argentique, 15,1 x 20,2 cm, Museum of Modern Art, New York.

Par ailleurs, Watkins, Edward Steichen (1879-1973) et ses élèves Ralph Steiner (1899-1986) et Paul Outerbridge Jr. forment l'avant-garde de la nouvelle photographie publicitaire aux États-Unis. C'est à cette époque que l'illustration publicitaire passe du dessin à la photographie[11]. La captivante image d'œufs sur un évier en porcelaine dans *Symphonie domestique*, 1919, par exemple, offre un modèle de cadrage d'un objet domestique pour attirer l'attention du public. Comme l'observe Watkins dans son essai d'introduction « Advertising and Photography [Publicité et photographie] » pour l'ouvrage annuel des Pictorial Photographers of America (PPA) de 1926 : « Même l'homme d'affaires ordinaire, qui se méfie des "trucs d'art", perçoit que son produit est mis en valeur par la finesse de l'espacement des tons et la beauté des textures contrastées[12]. »

Avec ses natures mortes domestiques présentées dans *Vanity Fair*, *Shadowland*, *Camera Pictures*, le *Art Center Bulletin* et *Pictorial Photography in America*, la réputation de Watkins grandit. Des directions artistiques et des agences la contactent pour lui demander des exemples de ses images de verrerie ou de casseroles. Un directeur artistique de J. Walter Thompson lui écrit : « Je vous en

prie, prenez votre temps et apportez-nous le genre de travail que nous aimons tant[13].» Il note également avoir essayé Steichen, mais que celui-ci n'a pas livré un gros plan adéquat[14]. Plus tard, Watkins écrit : «Des directions artistiques m'ont confié des sujets parce qu'elles ne se satisfaisaient pas d'une technique excellente qui se solde simplement par une carte sans défauts du produit. Il m'a fallu des heures et une patience infinie pour créer un ensemble rythmé de lignes et de tons[15].»





GAUCHE : Margaret Watkins, *Untitled [Perfume atomizer advertisement]* (*Sans titre [publicité pour un atomiseur de parfum]*), 1924-1928, épreuve à la gélatine argentique, 16,3 x 15,7 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Margaret Watkins, *Glassware* (*Verrerie*), 1924-1928, épreuve au platine, 20,4 x 15,7 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Entre 1924 et 1928, les photographies publicitaires de Watkins paraissent dans plusieurs publications, de *Vogue* à *The Economist*, mettant en scène des objets de tous genres, allant des miroirs aux serviettes hygiéniques Modess[16]. Pourtant, dans l'esprit de Watkins, il est clair que ses photographies commerciales sont de l'art. Ses images figurent dans des expositions d'art internationales avec jury. Ses photographies de verrerie pour Macy's se retrouvent non seulement dans les publicités du *Ladies' Home Journal*, mais aussi sur la couverture du *Art Center Bulletin*. Une agence de Dayton, en Ohio, qui représente un fabricant de verrerie, invite alors Watkins à lui envoyer des exemples de ses études de natures mortes sur verre, un excellent exemple de l'utilité du Art Center pour établir un lien entre le monde de l'art et celui de l'industrie[17]. Heyworth Campbell, directeur artistique chez Condé Nast et membre du conseil d'administration du Art Directors Club et du Art Center, fait l'éloge de son travail et la recommande pour des projets publicitaires.



Margaret Watkins, *Still Life with Mirror and Flowers* (*Nature morte au miroir et aux fleurs*), v.1926, épreuve à la gélatine argentique, 20,3 x 15,2 cm, collections diverses.

Lors de l'édition de l'ouvrage *Pictorial Photography in America* (1926), Watkins inclut des photographies publicitaires : « Bien qu'elles soient purement commerciales, écrit-elle, nous pensons qu'elles ont un mérite et une beauté qui

leur permettent d'avoir leur place à côté de tout ce qui se trouve dans la section dite picturale[18].» Ce moment de collaboration entre les photographes d'art et les intérêts commerciaux évoluera à la fin de la décennie. L'objectif initial de White de lier l'art à la société en fabriquant de beaux objets se transformera, et le désir de Watkins de rendre la vie quotidienne plus riche grâce à de belles images publicitaires finira par s'éteindre.

LE LANGAGE PHOTOGRAPHIQUE D'UNE NOUVELLE FEMME

La contribution particulière de Watkins à l'histoire de la photographie – sa création d'une nature morte moderniste pour représenter les objets domestiques – s'inscrit dans un contexte culturel spécifique. La fin du dix-neuvième siècle est marquée par un changement dans la vie des femmes, qui voient de nouvelles possibilités d'emploi et d'indépendance s'offrir à elles. Parallèlement, avec l'augmentation de la population immigrée, de nouvelles méthodes éducatives, encourageant la résolution de problèmes et la créativité, visent à former des individus indépendants garantissant la démocratie[19]. La vie urbaine et les nouvelles technologies, telles que les voitures et la production industrielle, associées à la production de masse d'objets domestiques, du vernis à ongles à l'aspirateur, ont donné naissance à une vie quotidienne complètement inédite. L'art moderniste cherche à incarner l'expérience de l'ère de la machine et de la métropole par des formes fragmentées et désorientées. C'est l'époque de l'invention du *nouveau*.





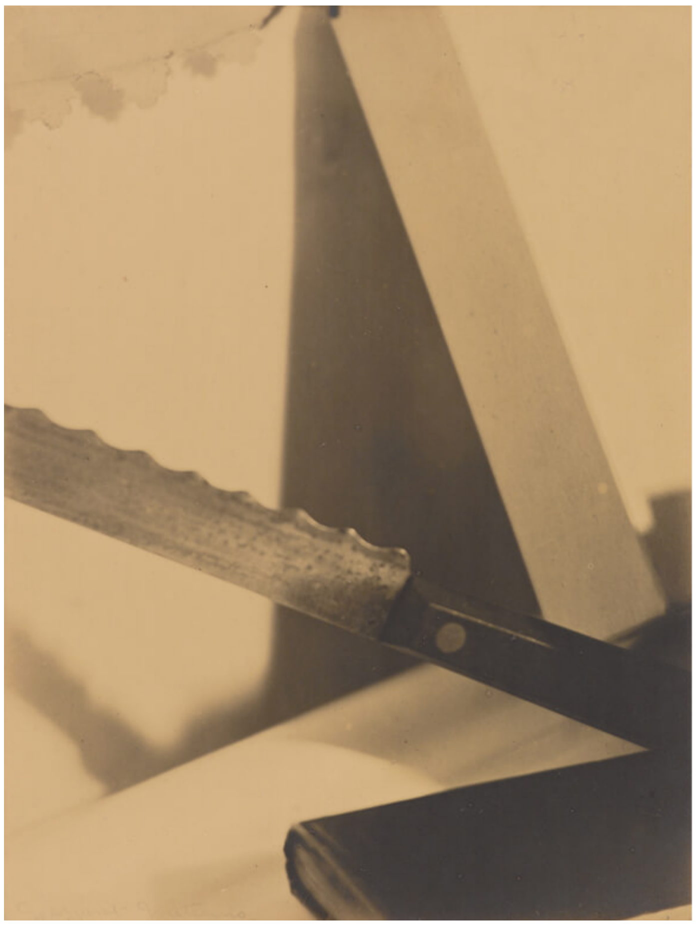
GAUCHE : Margaret Watkins, *Untitled [Clarence H. White Summer School woman with camera]* (*Sans titre [Femme de la Clarence H. White Summer School avec appareil photo]*), v.1915, épreuve au palladium, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Publicité de la Eastman Kodak Company, «Take a Kodak with you [Prenez un Kodak avec vous]», date inconnue, affiche publicitaire, 69 x 50,8 cm, George Eastman Museum, Rochester.

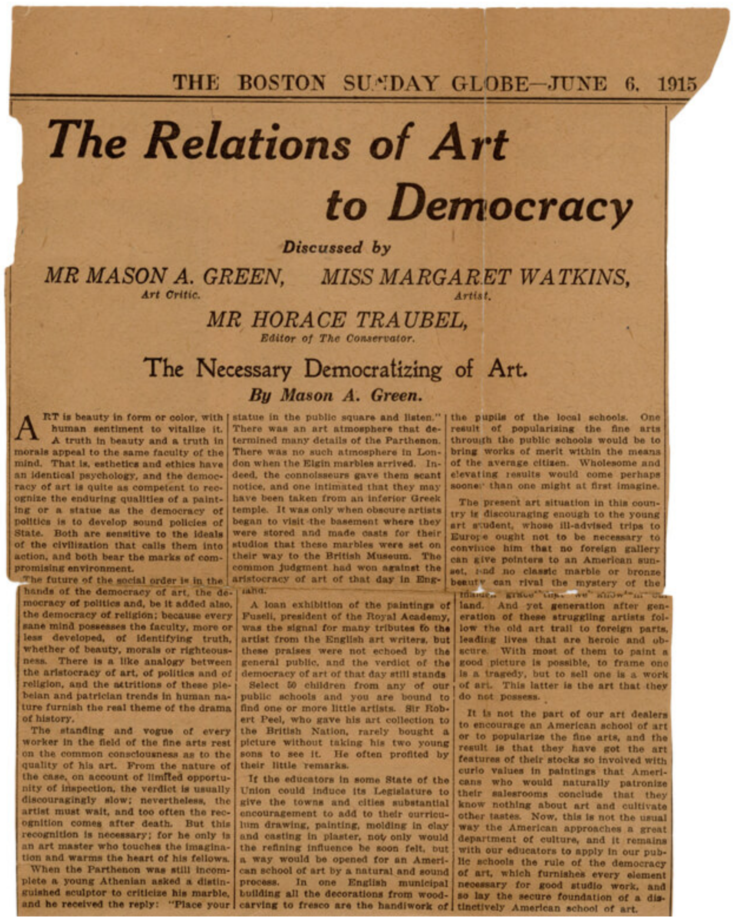
Watkins, par son approche moderniste de la photographie, fait partie d'un nombre croissant de femmes photographes dans le monde entier et participe ainsi à la création d'une Nouvelle Femme et d'un nouveau quotidien[20]. L'appareil photo portable Kodak est commercialisé pour les femmes («Kodak Girls»), mettant ainsi leur nouvelle indépendance à profit. Les studios photographiques offrent des emplois aux femmes, qui sont nombreuses à posséder et à gérer leur propre studio. L'évolution des procédés d'impression ouvre des perspectives professionnelles dans les domaines du photojournalisme et de la publicité[21].



Photographie de femmes avec des appareils photo au camp Lanier, date inconnue, photographie non attribuée, épreuve à la gélatine argentique, 9,8 x 14 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

La Clarence H. White School of Photography à New York est un lieu de formation important pour les femmes photographes. Les élèves y réalisent des projets qui consistent à photographier des angles ou des cercles en se déplaçant dans le monde qui les entoure pour « voir » les choses autrement. Watkins rentre chez elle à pied dans les rues, et sur le trajet vers son appartement de Greenwich Village, elle expérimente les juxtapositions incohérentes qu'offre la métropole – le crissement de la voie ferrée surélevée, la neige fondue au sol, le hasard d'un concert à l'église – et photographie les angles et les courbes de la vaisselle sale dans son évier. Ayant déménagé pour échapper à une « [domestication] à mort » dans la maison bourgeoise de son enfance, Watkins devient une femme active indépendante et, ironiquement, elle retourne dans la cuisine pour repenser et réimaginer cet espace. En exploitant des stratégies modernistes et cubistes, Watkins introduit « la photographie dans la cuisine[22] ». Avec des œuvres telles que *Angles – design*, 1919, elle parvient à réinventer une sorte de chez-soi urbain qui accède au pouvoir de la métropole, redéfinit les objets et les espaces d'une nouvelle manière et propose un modernisme féminin qui s'exprime depuis – et contre – un monde domestique genré[23].





THE BOSTON SUNDAY GLOBE—JUNE 6, 1915

The Relations of Art to Democracy

Discussed by

MR MASON A. GREEN, *Art Critic.* *MISS MARGARET WATKINS,* *Artist.*

MR HORACE TRAUBEL, *Editor of The Conservator.*

The Necessary Democratizing of Art.

By Mason A. Green.

ART is beauty in form or color, with human sentiment to vitalize it. A truth in beauty and a truth in morals appeal to the same faculty of the mind. That is, esthetics and ethics have an identical psychology, and the democracy of art is quite as competent to recognize the enduring qualities of a painting or a statue as the democracy of politics is to develop sound policies of State. Both are sensitive to the ideals of the civilization that calls them into action, and both bear the marks of compromising environment.

The future of the social order is in the hands of the democracy of art, the democracy of politics and, be it added also, the democracy of religion; because every sane mind possesses the faculty, more or less developed, of identifying truth, whether of beauty, morals or righteousness. There is a like analogy between the aristocracy of art, of politics and of religion, and the attritions of these plebeian and patrician trends in human nature furnish the real theme of the drama of history.

The standing and vogue of every worker in the field of the fine arts rest on the common consciousness as to the quality of his art. From the nature of the case, on account of limited opportunity of inspection, the verdict is usually discouragingly slow; nevertheless, the artist must wait, and too often the recognition comes after death. But this recognition is necessary; for he only is an art master who touches the imagination and warms the heart of his fellows.

When the Parthenon was still incomplete a young Athenian asked a distinguished sculptor to criticize his marble, and he received the reply: "Place your statue in the public square and listen." There was an art atmosphere that determined many details of the Parthenon. There was no such atmosphere in London when the Elgin marbles arrived. Indeed, the connoisseurs gave them scant notice, and one intimated that they may have been taken from an inferior Greek temple. It was only when obscure artists began to visit the basement where they were stored and made casts for their studios that these marbles were set on their way to the British Museum. The common judgment had won against the aristocracy of art of that day in England.

A loan exhibition of the paintings of Fuseli, president of the Royal Academy, was the signal for many tributes to the artist from the English art writers, but these praises were not echoed by the general public, and the verdict of the democracy of art of that day still stands.

Select 50 children from any of our public schools and you are bound to find one or more little artists. Sir Robert Peel, who gave his art collection to the British Nation, rarely bought a picture without taking his two young sons to see it. He often profited by their little remarks.

If the educators in some State of the Union could induce its Legislature to give the towns and cities substantial encouragement to add to their curriculum drawing, painting, molding in clay and casting in plaster, not only would the refining influence be soon felt, but a way would be opened for an American school of art by a natural and sound process. In one English municipal building all the decorations from woodcarving to fresco are the handiwork of the pupils of the local schools. One result of popularizing the fine arts through the public schools would be to bring works of merit within the means of the average citizen. Wholesome and elevating results would come perhaps sooner than one might at first imagine.

The present art situation in this country is discouraging enough to the young art student, whose ill-advised trips to Europe ought not to be necessary to convince him that no foreign gallery can give pointers to an American sunset, and no classic marble or bronze beauty can rival the mystery of the [illegible] grace [illegible] we know in our land. And yet generation after generation of these struggling artists follow the old art trail to foreign parts, leading lives that are heroic and obscure. With most of them to paint a good picture is possible, to frame one is a tragedy, but to sell one is a work of art. This latter is the art that they do not possess.

It is not the part of our art dealers to encourage an American school of art or to popularize the fine arts, and the result is that they have got the art features of their stocks so involved with curio values in paintings that Americans who would naturally patronize their salesrooms conclude that they know nothing about art and cultivate other tastes. Now, this is not the usual way the American approaches a great department of culture, and it remains with our educators to apply in our public schools the rule of the democracy of art, which furnishes every element necessary for good studio work, and so lay the secure foundation of a distinctively American school of art.

GAUCHE : Margaret Watkins, *Design – Angles* (*Angles – design*), 1919, épreuve au chlorure d'argent sur papier pour lumière de gaz, 20,7 x 15,5 cm, collections diverses. DROITE : Margaret Watkins, «The Relations of Art to Democracy», *Boston Sunday Globe*, 1915, division des archives et des collections de recherche William Ready, Université McMaster, Hamilton.

Watkins publie trois articles importants sur l'art et la photographie qui soulignent la confluence de l'art et de la vie quotidienne. En 1915, dans le *Boston Sunday Globe*, elle se joint à deux personnalités du monde de l'art, Horace Traubel et Mason Green, pour débattre des liens entre l'art et la démocratie. Dans sa contribution, Watkins soutient que «rien n'est jamais trop ordinaire ou trop pratique pour échapper aux douces fioritures de l'art». En réfléchissant au genre et à la classe, elle situe la créativité, la production et l'appréciation artistiques dans la vie de personnes comme les vendeuses ou encore celles qui vivent au «dernier étage, sans chauffage» et qui sont capables d'écrire un «essai inspiré[24]».





GAUCHE : Margaret Watkins, *Portrait of Ezra Winter* (*Portrait d'Ezra Winter*), 1924, épreuve au platine, 21 x 16,2 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Margaret Watkins, *Untitled [Portrait of Nina B. Price]* (*Sans titre [Portrait de Nina B. Price]*), 1925, épreuve au platine, 21,4 x 16,5 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Onze ans plus tard, au sommet de sa carrière professionnelle, on lui demande de parler de la manière dont son art enrichit la vie. Tout en admettant aimer le défi de s'engager avec ses sujets et de saisir leur personnalité dans ses photographies, ainsi que le plaisir de recevoir des prix (et des chèques) dans le cadre d'expositions lointaines, Watkins considère essentiellement que l'art et le quotidien s'enrichissent mutuellement. La création et l'observation d'œuvres d'art entraînent l'œil à percevoir de belles formes. C'est comme si le quotidien se transformait en formes idéales : « Les choses les plus simples prennent une nouvelle signification, vous remarquez les contrastes de lumière et d'ombre, les subtilités de la valeur des tons, vous sentez l'intérêt des formes apparentées et partout vous répondez au rythme de la ligne, qui chante aussi clairement qu'une phrase de musique[25]. » Il ne s'agit donc pas simplement de la photographie en tant que document – la reproduction mécanique d'un objet du quotidien – mais plutôt d'une conscience décuplée du monde, de la musique qui est déjà là, même dans un arrangement de vaisselle sale.

Dans son essai de 1926, « Advertising and Photography [Publicité et photographie] », Watkins établit à nouveau un lien entre l'art et le quotidien : « […] les courbes et les angles des articles ordinaires rappel[lent] les variations d'une fugue[26]. » Ailleurs, elle réclame des photographies de « petites rues banales ou de légumes sans prétention[27] ». Et, prenant le contre-pied d'une longue tradition de photographie de portrait, elle demande « non pas des jolies filles, des personnages ou des célébrités, mais des portraits de "gens ordinaires" suffisamment bons pour avoir un attrait impersonnel[28] ». Dans ses dernières photographies européennes, Watkins se tourne vers la rue et capture soit les contradictions surréalistes des espaces urbains, soit la sublimité parfois écrasante des structures industrielles. Mais dans son travail des années 1920, elle inscrit l'espace genré de la cuisine, ses objets familiers et sa nourriture, dans une nouvelle vision vibrante, grâce au recadrage et à la modulation des tons clairs et foncés. En tant que femme photographe, Watkins développe un langage photographique original pour représenter le quotidien moderne.





GAUCHE : Margaret Watkins, *Untitled [Still Life, cabbage]* (*Sans titre [Nature morte au chou]*), 1923, épreuve au platine, Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth. DROITE : Margaret Watkins, *Untitled [Marion Rous]* (*Sans titre [Marion Rous]*), v.1923, épreuve à la gélatine argentique, 15,1 x 18,7 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

HÉRITAGE POSTHUME

L'histoire de l'art omet souvent la dimension commerciale de la création artistique, mais ce sont les structures mêmes de l'éducation, du réseautage et de la circulation qui déterminent l'entrée d'un·e artiste dans l'histoire. L'analyse des relations professionnelles de Watkins montre comment une artiste a pu mener une carrière fructueuse dans les années 1920 à New York, mais en l'absence de réseaux et de soutien institutionnel, bien qu'elle soit lauréate de premiers prix dans sa nouvelle ville de Glasgow, elle ne peut exercer sa profession au Royaume-Uni dans les années 1930. Son œuvre est demeurée à l'écart de l'histoire de la photographie pendant près de cinquante ans. Aujourd'hui, Watkins est reconnue comme « une photographe moderniste pionnière avec un flair de la Renaissance[29] », à l'avant-garde de la photographie publicitaire.



Margaret Watkins, *The Negative* (*Le négatif*), 1919, épreuve au palladium, 16,5 x 21,5 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

À la fin de sa vie à Glasgow, elle se lie d'amitié avec ses voisins Claire et Joseph Mulholland. Elle donne à Joe Mulholland une grande boîte et lui fait promettre de ne pas l'ouvrir avant sa mort, qui est survenue en 1969. Cette malle contenait toutes ses archives de photographies, d'épreuves contact et de négatifs. Depuis cette découverte, Joe fait sans relâche la promotion du travail de Watkins, que ce soit à travers des expositions ou des articles. La Light Gallery de New York lui consacre une exposition solo en 1986, à l'issue de laquelle des institutions telles que le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa et le Musée Amon Carter de Fort Worth, au Texas, achète des œuvres pour leurs collections.

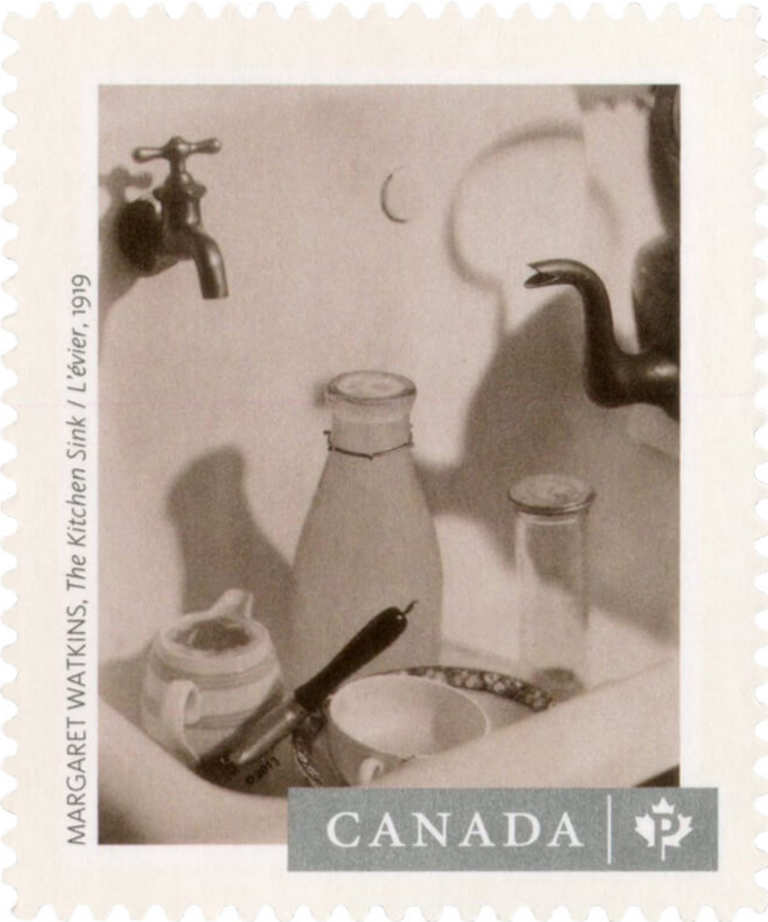
En 1996, le travail de Clarence H. White et de ses élèves est présenté dans le cadre d'une importante exposition tenue au Detroit Institute of arts, *Pictorialism into Modernism* (Du pictorialisme au modernisme), et du catalogue qui l'accompagne. Le travail de Watkins, y compris ses créations textiles, est mis en valeur et remarqué par la critique, qui y voit une découverte importante pour l'histoire de la photographie. La même année, la Robert Mann Gallery, à New York, organise une exposition personnelle sur Watkins, et à la New York Public Library se tient l'exposition de Naomi Rosenblum, basée sur son livre de 1994, *A History of Women Photographers*, qui présente entre autres l'art de Watkins. Depuis, une monographie détaillée sur sa vie et son œuvre a été publiée par Mary O'Connor et Katherine Tweedie (2007), et deux expositions rétrospectives importantes, accompagnées chacune d'un catalogue, ont été organisées : *Margaret Watkins : Domestic Symphonies/Margaret Watkins : Symphonies*

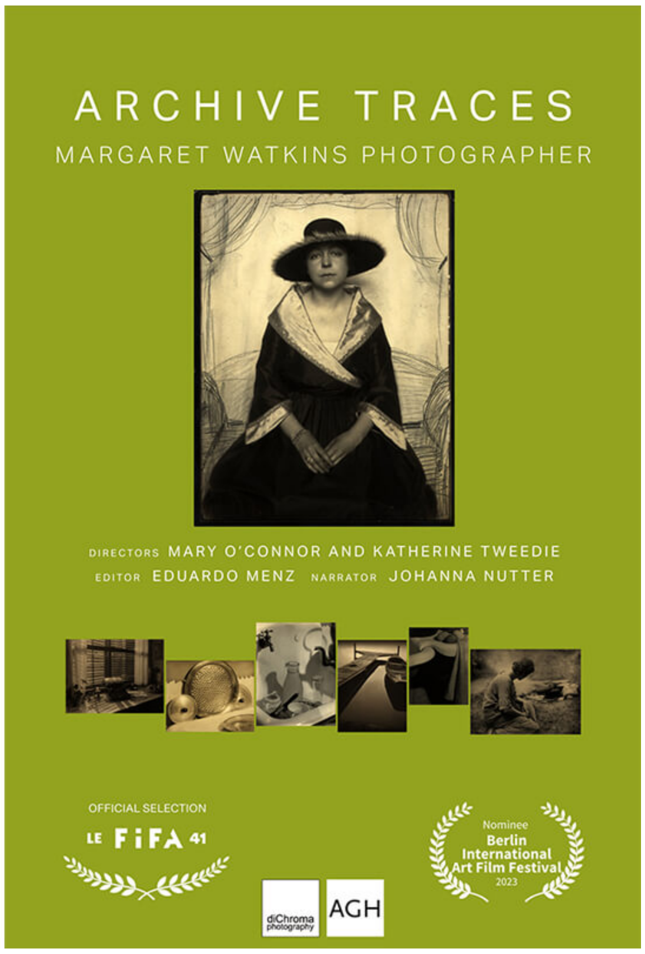
domestiques, 2012, au Musée des beaux-arts du Canada, et *Margaret Watkins : Black Light* (Margaret Watkins. Lumière noire), 2021, chez diChroma Photography à Madrid. Cette dernière exposition et la critique élogieuse dont elle a fait l'objet ont conféré à Watkins une renommée européenne. Les récentes expositions majeures (et les catalogues) *Clarence H. White and His World: The Art and Craft of Photography, 1895–1925* (Clarence H. White et son monde: l'art et la pratique de la photographie, 1825-1925), 2017-2018, et *The New Woman Behind the Camera* (La Nouvelle Femme derrière l'objectif), 2021-2022, ont inclus Watkins, soulignant son importance en tant que photographe publicitaire et enseignante, de même que son rôle significatif dans le passage de la photographie pictorialiste à la photographie moderniste. Watkins a pleinement retrouvé sa place dans l'histoire de la photographie.



Vue d'installation de l'exposition *Margaret Watkins: Black Light* (Margaret Watkins. Lumière noire), organisée par Anne Morin, produite par diChroma Photography, Kutxa Kultur Artegunea, San Sebastián, 2021.

Au Canada, l'importance de Watkins est soulignée en 2013 par l'émission d'un timbre-poste représentant son œuvre *L'évier*, 1919. Considérée comme l'une des sept « photographes révolutionnaires du Canada des 150 dernières années », elle est honorée pour ses natures mortes et son travail publicitaire[30]. Les expositions individuelles posthumes de Watkins sont présentées dans plusieurs villes du Canada, et son œuvre figure au sein d'importantes expositions collectives, telles que *Uninvited: Canadian Women Artists in the Modern Moment/Sans invitation : les artistes canadiennes de la modernité,* 2021-2022. Le court documentaire *Archive Traces: Margaret Watkins Photographer* (2022), réalisé pour la Art Gallery of Hamilton, est présenté au Festival international du film sur l'art (FIFA) à Montréal et à d'autres festivals internationaux, en plus d'être diffusé en continu sur le site Web du FIFA en 2023.



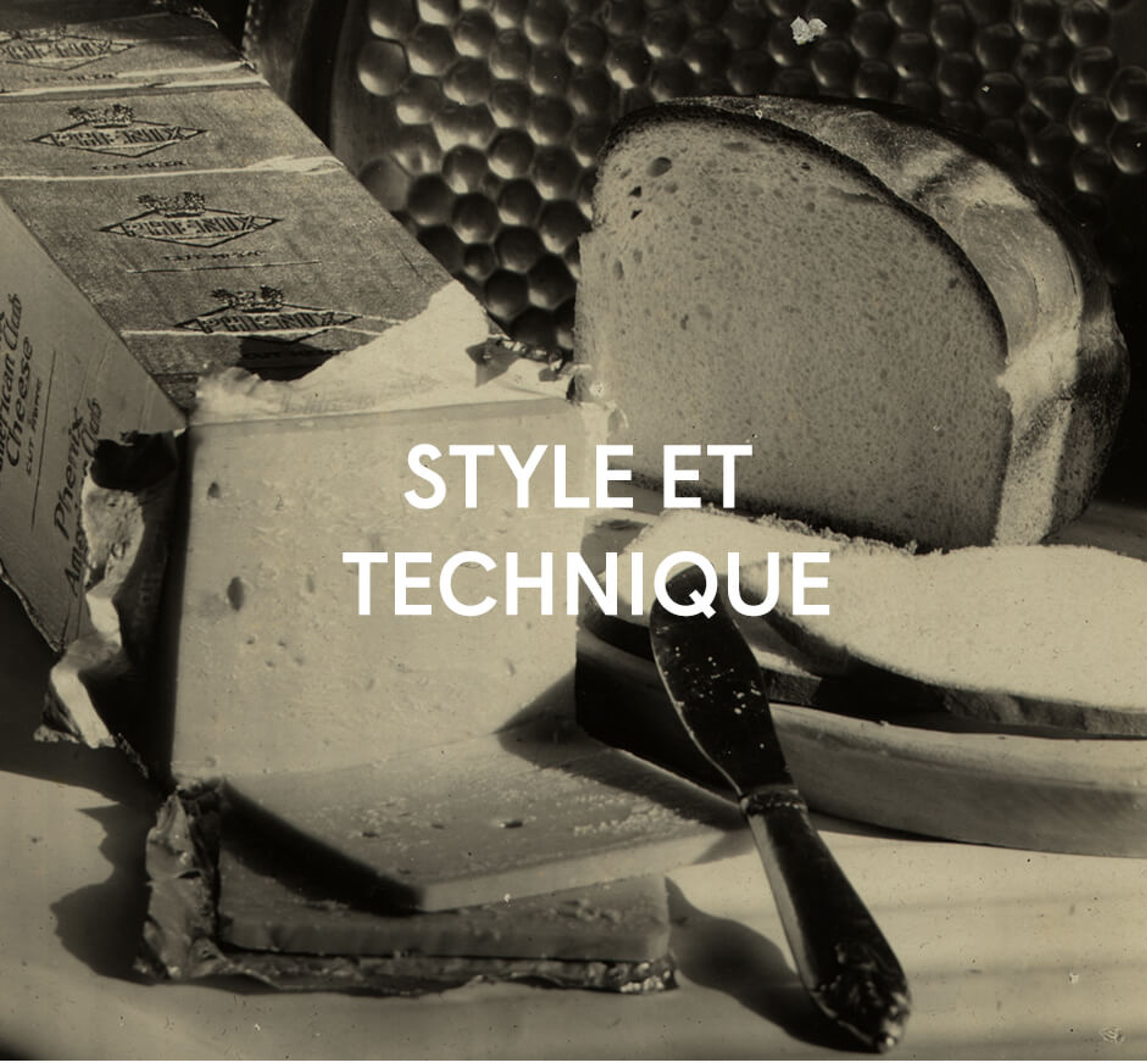


GAUCHE : Timbre-poste de la série La photographie canadienne, mettant en vedette l'œuvre de Margaret Watkins, *The Kitchen Sink* (*L'évier*), 1919, © Postes Canada 2013. DROITE : Affiche du film *Archive Traces: Margaret Watkins Photographer*, conçue par Sarah Dinnick, film réalisé par Mary O'Connor et Katherine Tweedie, 2022, 14 min, financé par la Art Gallery of Hamilton et diChroma Photography, Madrid.

Margaret Watkins continue d'être célébrée pour son apport aux genres de la nature morte domestique et de la photographie publicitaire, ainsi que pour ses découvertes de nouvelles façons de voir la vie quotidienne – autant à travers ses objets qu'à travers ses scènes de rue de la période des photographies européennes. Elle est aussi parvenue à repousser les frontières sociales contraignantes de la classe et du genre, aussi bien dans sa vie personnelle que dans son art. Ses photographies sont reconnues comme des œuvres phares dans l'histoire de la photographie moderniste et des débuts de la photographie publicitaire, et répondent encore aujourd'hui à des préoccupations culturelles et sociales.



Margaret Watkins, *At the Baby Clinic [Greenwich Settlement House]* (*À la clinique pour bébés [Maison de l’établissement de Greenwich]*), 1918, épreuve au platine, 15,2 x 19,7 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. C’est en vivant à New York que Watkins commence à se faire connaître en tant qu’artiste photographe. L’une de ses premières commandes consiste à photographier la Maison de l’établissement de Greenwich, comme en témoigne cette image.



STYLE ET TECHNIQUE

Margaret Watkins est connue pour ses natures mortes photographiques modernistes représentant des objets domestiques. Sa technique repose sur le sens graphique de la composition, l'artiste recourant souvent à la répétition d'angles ou de courbes. Dans la tradition pictorialiste, elle privilégie les contrastes faibles et une vaste gamme de tons, notamment en produisant des tirages au platine ou au palladium. Son sens de la conception moderniste, voire cubiste, crée une nouvelle façon de voir le quotidien et un nouveau langage photographique pour la publicité. Sous l'influence européenne, Watkins perçoit des motifs géométriques dans les sujets industriels et des juxtapositions ironiques dans les scènes de rue.

PICTORIALISME

Bien que Margaret Watkins soit avant tout une photographe moderniste, le contexte historique de ses premiers travaux relève du pictorialisme : la pratique photographique de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle qui cherche à se mesurer aux beaux-arts et à les imiter en misant sur des techniques picturales fondées sur la lumière plutôt que sur l'huile. Watkins commence à travailler comme aide-photographe à Boston en 1913, mais c'est en juillet 1914 qu'elle s'initie à la photographie *en tant qu'art*, alors qu'elle étudie à la Seguinland School of Photography de Clarence H. White (1871-1925), au Maine. Sa première commande survient le mois suivant, lorsqu'on fait appel à ses services pour photographier une pièce de théâtre en plein air dans la communauté Arts and Crafts du camp Lanier, où elle travaille de façon intermittente depuis 1911.

Le camp Lanier se veut un antidote à la vie industrielle et urbaine moderne en proposant une vie plus simple et spirituelle, et un retour à la nature et à l'art. La série de pièces bibliques du camp, jouées dans la forêt de pins environnante, exige une représentation «picturale». Watkins est déjà impliquée en tant que costumière dans ces productions, mais une fois devenue photographe, elle se charge de réaliser des images pour une publication du camp, lesquelles constituent alors de parfaits exemples de créations pictorialistes, comme *Hannah*, 1916 – en l'occurrence, avec leur sujet biblique, l'exploitation du flou artistique, le jeu de lumière et le cadre naturel.



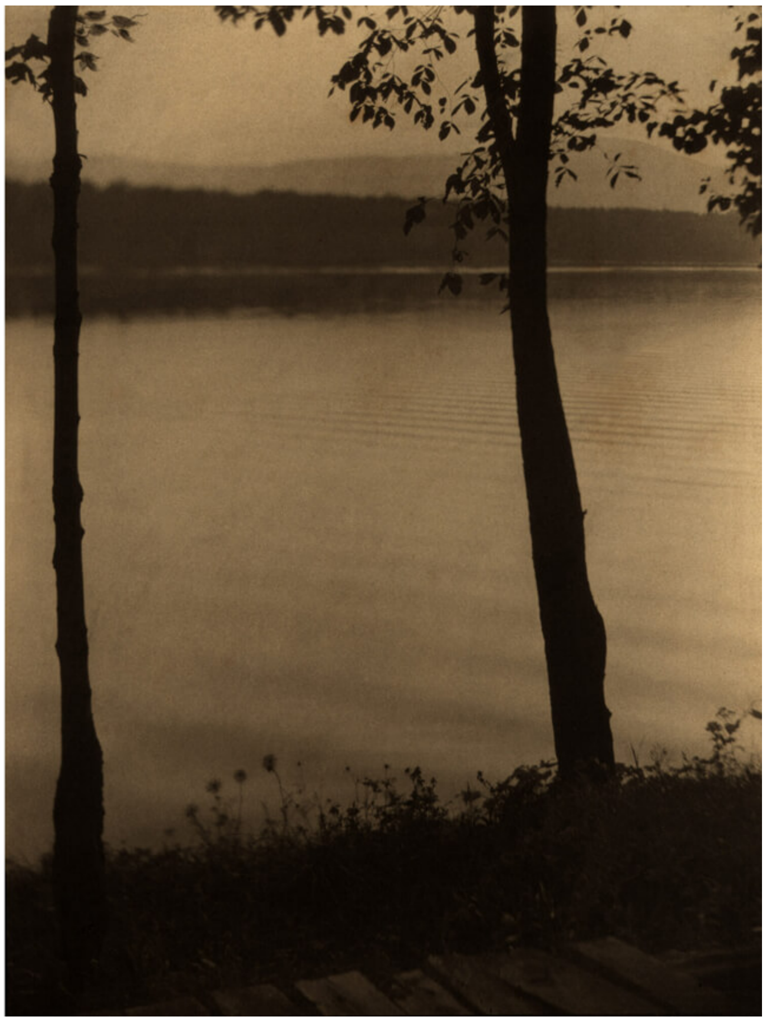


GAUCHE : Margaret Watkins, *Hannah*, 1916, épreuve à la gélatine argentique, 19,9 x 14,7 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Margaret Watkins, *Untitled [Poppies]* (*Sans titre [Coquelicots]*), v.1920, épreuve à la gélatine argentique, 21,3 x 15 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Clarence H. White, avec Alfred Stieglitz (1864-1946), est l'un des cofondateurs de Photo-Secession, un groupe créé en 1902 qui se démarque des clubs amateurs habituels et qui insiste sur le fait que la photographie est un art expressif plutôt qu'un moyen technique de documenter un objet ou une scène. Le mouvement se démarque par ses représentations tendres et artistiquement floutées de scènes domestiques et de sujets captés dans la nature. Certaines des premières œuvres de Watkins recourent aux effets de flou artistique et confèrent une atmosphère éthérée à des portraits domestiques, tels que *Josephine in Sunlight* (*Josephine au soleil*), v.1916, ou à des scènes naturelles, telles que son étude de coquelicots *Untitled [Poppies]* (*Sans titre [Coquelicots]*), v.1920.

Néanmoins, comme le souligne l'historienne de l'art Anne McCauley, les expériences esthétiques de White impliquent certaines techniques modernistes, comme la mise en œuvre de l'espace vide notamment dans *Drops of Rain* (*Gouttes de pluie*), 1902[1]. Il transmet également à ses élèves les principes de composition développés par Arthur Wesley Dow (1857-1922), son collègue au Columbia College. Le livre influent de Dow, *Composition* (1899), s'appuie sur son étude de la peinture et des estampes japonaises. Il plaide en faveur de la qualité du *notan* dans un tableau, soit l'agencement des masses claires et sombres et l'attention particulière portée aux lignes verticales et horizontales dans la nature. La composition de Watkins, *Evening* (*Soir*), 1923, possède cette qualité japonaise, avec ses arbres verticaux et ses bandes horizontales de terre, d'eau et de ciel aux tons variés.





GAUCHE : Utagawa Hiroshige, *Oumayagashi*, de la série Meisho Edo hyakkei (les Cent vues d'Edo), 1857, gravure sur bois en couleur, ôban, 35,5 x 23,4 cm, collections diverses. DROITE : Margaret Watkins, *Evening* (*Soir*), 1923, épreuve au palladium, 16,3 x 21,2 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Les pictorialistes vont jusqu'à imiter des peintures spécifiques dans leur composition, leurs représentations et leurs tonalités. White et Alice Boughton (1866-1943), pour qui Watkins travaille de 1915 à 1919, composent tous deux leurs photographies de genre avec des costumes. La photographie de Watkins *Dutch Girl Reading [Olivette Falls]* (*Jeune fille néerlandaise lisant [Olivette Falls]*), 1918, imite les peintures du dix-septième siècle en représentant la jeune fille en dévotion, portant des vêtements qui rappellent ceux de l'époque, et éclairée par la lumière en clair-obscur glissant sur son visage. En 1923, le portrait que fait Watkins de son amie Verna Skelton se compare à celui que compose Julia Margaret Cameron (1815-1879) de Julia Stevens, la mère de l'écrivaine moderniste Virginia Woolf, avec son visage isolé sur un fond sombre.





GAUCHE : Joseph Wright of Derby, *Untitled [Anna Romana Wright reading by candlelight]* (*Sans titre [Anna Romana Wright lisant à la lumière d'une bougie]*), v.1795, huile sur toile, 75,2 x 62,2 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne. DROITE : Margaret Watkins, *Dutch Girl Reading [Olivette Falls]* (*Jeune fille néerlandaise lisant [Olivette Falls]*), 1918, épreuve au palladium, 20,8 x 16 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

CAMÉRAS ET PROCÉDÉS D'IMPRESSION

L'invention et la commercialisation du petit appareil photo portatif Kodak au début du vingtième siècle entraînent l'explosion de la photographie de loisir, en particulier chez les femmes. Cependant, les photographes d'art préfèrent les appareils à plus grande visée, qui permettent de voir l'image qui va être capturée. Au début de sa carrière, Watkins se sert d'un appareil photo emprunté, de 4 sur 5 pouces, mais en 1916, elle achète un appareil de 6½ sur 8½ pouces, comparable à celui qu'utilise Clarence H. White, son professeur[2].

Au moment où elle s'installe en Europe en 1928, Watkins possède deux appareils photo : son Graflex et un « nouveau petit appareil allemand portatif[3] ». Dans sa correspondance avec ses proches, elle évoque sur un ton teinté d'autodérision avoir délaissé la photographie, notant qu'il y a « de la poussière sur le Voightlander [sic] et de la rouille sur le Graflex[4] ». Elle note également le numéro de série de son objectif « Bausch and Lomb 'Tessar' » dans son carnet d'adresses[5]. Dans un film muet de





GAUCHE : Margaret Watkins, *Untitled [Self-Portrait]* (*Sans titre [Autoportrait]*), 1931, épreuve à la gélatine argentique, 7,8 x 10,3 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Appareil photo à viseur Graflex série B, 1907-1927, bois, verre, papier, cuir et métal, boîtier : 24,1 x 19,8 x 21,2 cm; appareil photo : 19 x 17,5 x 19,5 cm, Queensland Museum, South Brisbane.

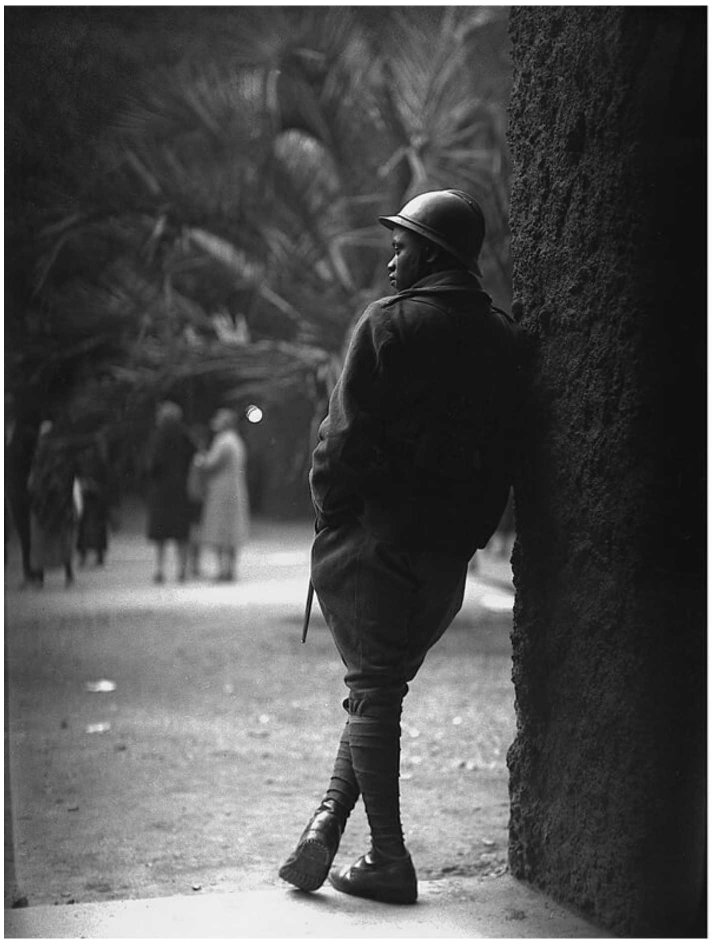
1933, tourné par Peter Le Neve Foster lors du voyage de la Royal Photographic Society à Moscou, on aperçoit Watkins avec une caméra à l'épaule. Bien que la marque de l'appareil ne se laisse pas deviner, sa photographie parisienne d'un phare d'automobile, *Untitled [Self-Portrait]* (*Sans titre [Autoportrait]*), 1931, se transforme en autoportrait en nous renvoyant le reflet de son image.

En 1925, Watkins rappelle à ses collègues du Zonta Club, dans une conférence intitulée « How My Art Enriches Life [Comment mon art enrichit la vie] », le travail (et le danger) que représente la pratique de la photographie : « Il y a le côté technique, discret et complexe, qui exige patience, persévérance et précision. Vous retroussez vos manches, vous jouez avec le poison – en évitant les situations périlleuses avec le cyanide – et vous travaillez dans l'eau glacée jusqu'à avoir la main morte au poignet[6]. » Les photographies anciennes sont appréciées pour la qualité de leur impression à la main, et il existe de nombreux procédés chimiques de développement et de tirage avec des métaux précieux sensibles à la lumière. Watkins maîtrise puis enseigne la plupart des procédés expérimentés par les photographes pictorialistes, grâce à son travail d'assistante dans des studios de portrait à Boston et à New York, et à sa formation à la Clarence H. White School of Photography[7].



Margaret Watkins, *Woolies* (*Lainages*), v.1920, épreuve au palladium, 16 x 19,3 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Son œuvre comprend des tirages exécutés à l'aide de divers procédés, notamment au bromure, au chlorure, au platine et à la gélatine argentique. Cependant, tout comme Clarence H. White, elle préfère les procédés qui permettent une large gamme de gris plutôt que de forts contrastes[8]. *Sunset, Canaan* (*Soleil couchant, Canaan*), qu'elle présente lors de son exposition personnelle au Art Center en 1923, est un kallitype de grand format qui démontre l'effet de l'oxalate ferrique, employé dans le procédé, dont la sensibilité à la lumière favorise la définition des ombres. Mais Watkins est connue pour la qualité de ses tirages réalisés avec les métaux précieux rares que sont le platine et le palladium. Dans son exposition de 1923, trente-huit des cinquante-quatre photographies sont des tirages permanents au palladium, dont *The Negative* (*Le négatif*), 1919, et *Woolies* (*Lainages*), v.1920. Le procédé d'époque consistant à déposer du platine sur le papier photographique est enseigné à l'école de White. Nécessaire à l'industrie et à l'armement, le platine n'est plus disponible à un prix abordable à la fin de la Première Guerre mondiale. On passe alors au palladium qui, par un heureux hasard, produit des tons plus chauds. Mais le palladium devient lui aussi trop cher. Lorsque Watkins s'installe à Glasgow en 1928, elle n'utilise plus que la gélatine argentique, mais cherche toujours à obtenir une gamme de tons, comme le démontre *Reconstruction, Dining Hall & Workers' Flats Opposite Kremlin* (*Reconstruction, salle à manger et logements pour les ouvriers en face du Kremlin*), 1933.





GAUCHE : Margaret Watkins, *International Colonial Exhibition, Paris* (*Exposition coloniale internationale, Paris*), 1931, épreuve à la gélatine argentique, 10,3 x 7,8 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Margaret Watkins, *Reconstruction, Dining Hall & Workers' Flats Opposite Kremlin* (*Reconstruction, salle à manger et logements pour les ouvriers en face du Kremlin*), 1933, épreuve à la gélatine argentique, 21 x 15,8 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

COMPOSITION MODERNISTE

Au cours de ce premier été à la Seguinland School of Photography de Clarence H. White, Watkins travaille également avec le peintre moderniste Max Weber (1881-1961), dont l'enseignement de la composition et de l'histoire de l'art s'appuie sur les principes cubistes. Selon lui, la photographie est un art bidimensionnel qui doit se construire à partir de lignes, de courbes et d'angles. Weber a vécu en France où il a été influencé par les compositions de Paul Cézanne (1839-1906), et en particulier par sa conception voulant que toute forme soit issue de trois formes géométriques : le cylindre, la sphère et le cône.





GAUCHE : Arthur D. Chapman, *Max Weber*, 1914, épreuve au platine, 20,3 x 15,4 cm, Bibliothèque du Congrès, Washington. DROITE : Paul Cézanne, *La carrière de Bibémus*, 1895, huile sur toile, 65 x 81 cm, Museum Folkwang, Essen.

La photographie *Opus 1*, que Watkins réalise en 1914, montre un port local avec des bateaux de pêche, mais l'absence d'horizon, la disposition triangulaire des bateaux et du quai, ainsi que l'espace vide au centre de l'image transforment la scène en une étude conceptuelle. C'est d'ailleurs ce qui fait la force de Watkins en tant qu'artiste. En 1921, elle est citée dans *Vanity Fair* pour avoir « montré des motifs modernistes, ou cubistes, dans la composition ». Comparées à l'art de Constantin Brâncuși (1876-1957) et Pablo Picasso (1881-1973), ses photographies ont été décrites comme des « tentatives réussies d'imposer un motif moderniste sur des tirages réalisés avec l'appareil photo[9] ».

Design – Curves (*Courbes – design*), 1919, est un exemple de la manière dont l'esthétique de Watkins s'appuie sur des intérêts formels : une photographie d'objets qui tend vers l'abstraction. Pour l'œil formaliste, il s'agit d'une image de formes et d'ombres, de lignes et de courbes, toutes asymétriques. Au centre de la photographie, une ombre triangulaire sombre et arrondie glisse sur les renflements de l'égouttoir en porcelaine. Les courbes se répètent dans la planche ronde, reflétée par son ombre, le bord de l'assiette et la bordure noire. Les lignes diagonales de l'égouttoir sont rappelées dans les lignes du papier peint.

Même les derniers portraits de Watkins sont construits en termes géométriques. Son *Portrait of Nina B. – [Abstraction]* (*Portrait de Nina B. – [abstraction]*), 1925,

présenté au Salon international de la photographie picturale des Pictorial Photographers of America au Art Center de New York en mai 1925, est décrit comme « un dessin purement géométrique […] qui rappelle l’écriture désaffectée de Gertrude Stein dans *Tendres boutons*, son recueil de poésie[10]. (Comme ceci : « Une plume est ébarbée, ébarbée par la lumière et l’insecte et le poteau, est ébarbée par se pencher un peu et toutes sortes de réserves montées et de volumes bruyants. C’est sûrement cohérent[11] ».) La photographie de Watkins campe les objets sur le bureau de la publiciste Nina Price sur fond de papier peint Art déco pour évoquer la modernité caractéristique de son modèle. Abat-jour et chapeau, triangles et courbes remplacent le visage et le torse de cette figure d’avant-garde.





GAUCHE : Constantin Brâncuși, *L’oiseau dans l’espace*, 1928, bronze, 137,2 x 21,6 x 16,5 cm, Museum of Modern Art, New York. DROITE : Margaret Watkins, *Design – Curves* (*Courbes – design*), 1919, épreuve à la gélatine argentique, 20,7 x 16 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.



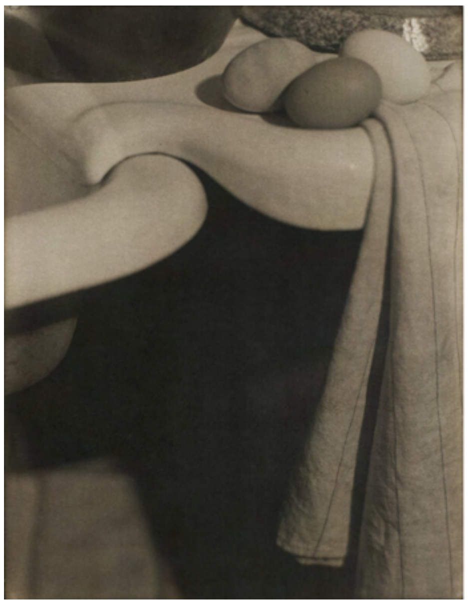
Margaret Watkins, *Portrait of Nina B. Price – [Abstraction]* (*Portrait de Nina B. Price – [Abstraction]*), 1925, épreuve au platine/palladium, 21,5 x 16,3 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

PHOTOGRAPHIE DE NATURES MORTES DE CUISINE

Transposant ses stratégies cubistes dans la sphère domestique, Watkins est considérée comme la créatrice d'un nouveau genre de photographies : la

nature morte de cuisine. Elle expérimente dans les espaces de sa vie quotidienne, en plaçant des bouilloires, des couvercles de casseroles et des bouteilles de lait dans l'évier de sa cuisine et en les disposant en motifs de cercles ou d'angles qui se répètent. Ce sont ces images qui ont fait sa renommée.

Les compositions de Watkins sont fondées sur les principes cubistes, exploitant des perspectives désorientées et des objets fragmentés. Son œuvre de 1919, *Domestic Symphony* (*Symphonie domestique*), permet de jeter un coup d'œil à l'espace sombre sous l'évier, ne révélant que des segments d'un évier en émail blanc assorti d'un égouttoir ainsi qu'une partie de la base arrondie d'une bouilloire et d'une casserole placées au-dessus. Le résultat est une sensation de courbes ondulantes. La capacité de Watkins à trouver des formes significatives dans des motifs répétés de lignes et de tons transforme l'univers domestique en un plaisir sensuel.




GAUCHE : Margaret Watkins, *Domestic Symphony* (*Symphonie domestique*), 1919, épreuve au palladium, 21,2 x 16,4 cm, collections diverses. DROITE : Margaret Watkins, *Still Life – Shower Hose* (*Nature morte – tuyau de douche*), 1919, épreuve à la gélatine argentique, 21,2 x 15,9 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Avec *Still Life — Shower Hose* (*Nature morte – tuyau de douche*), 1919, Watkins se penche sur les humbles tâches quotidiennes des soins personnels à travers l'agencement de formes récurrentes. La lumière sur le tuyau et la serviette blanche contrebalance le lambris plus foncé qui s'assombrit progressivement jusqu'au renfoncement presque noir. Le positionnement de la douche-téléphone, avec ses multiples boucles équilibrées par rapport aux verticales fortes, mais non rigides, du tuyau, de la serviette et de la douche suspendue, confère à cet objet une présence nouvelle, même si nous finissons par oublier l'objet lui-même. La grande réussite de la photographie de natures mortes domestiques de Watkins tient dans la simultanéité de l'objet banal et de sa forme significative.

Ce qui est extraordinaire dans *The Kitchen Sink* (*L'évier*), 1919, c'est cette combinaison entre la finesse des formes et le désordre de la vie quotidienne. Le triangle de cadrage créé par trois objets métalliques sombres est repris par le bord inférieur de l'évier photographié sous un angle unique. À son tour, cet évier décentré au bord arrondi amorce une prolifération de courbes, apparemment aléatoires et incohérentes, qui se dessinent dans l'évier et dans la vaisselle craquelée, dépareillée et sale. L'œuvre de Watkins, *Courbes – design*, 1919, nettoie peut-être le désordre en créant une image plus abstraite, mais elle brise le tabou de la photographie dans la cuisine, de la photographie du travail subalterne des femmes et de l'embellissement de ce travail. Son jeu avec les objets domestiques est varié, surprenant, inédit. Nous parlons des innovations en photographie comme de la découverte d'un nouveau point de vue, que ce soit depuis la hauteur des gratte-ciel, d'un avion ou sous l'eau.

Watkins a développé une perspective inédite, un nouvel espace pour la photographie : dans sa cuisine.



Margaret Watkins, *Still Life – Bath Tub* (*Nature morte – baignoire*), 1919, épreuve au platine, 16,5 x 20,5 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

IMAGERIE PUBLICITAIRE

Watkins contribue à développer un langage photographique propre à la publicité. La photographie commerciale vise à reproduire clairement l'objet à vendre, ce que Watkins appelait une «carte». Au lieu de cela, la photographe opte pour des techniques modernistes de recadrage et la création d'un motif abstrait par la répétition de motifs. La beauté de la forme permet de vendre le produit.

Dans son essai de 1926 « Advertising and Photography [Publicité et photographie] », Watkins attire l'attention sur l'évolution de l'art qui ouvre la voie à la nouvelle image publicitaire : « […] la beauté du sujet a été remplacée par la beauté du dessin, et la relation des idées a cédé la place à la relation des formes. […] Et la clientèle, aussi indifférente soit-elle aux rythmes circulaires, répond inconsciemment à la clarté de l'énoncé obtenue en soulignant la forme essentielle de l'objet[12].»

Plus que le produit lui-même, c'est la « beauté de la conception » et la « relation des formes » qui font l'image. Ainsi, lorsque Watkins prépare sa première commande pour Cutex en février 1924, nombre de ses photographies ne comportent pas de flacon de vernis. En étendant ses techniques de recadrage des natures mortes, de construction de motifs à partir de cercles, de répétition de courbes ou d'angles, et de blocage des gradations de lumière et d'ombre, elle crée des motifs géométriques.





GAUCHE : Publicité dans un magazine pour les lampes Edison Mazda (ampoules), années 1920. DROITE : Margaret Watkins, *Untitled [Lamp, study for Macy's advertisement]* (*Sans titre [Lampe, étude pour la publicité de Macy's]*), 1925-1927, épreuve à la gélatine argentique, 24,6 x 19,6 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Dans *The Tea Cup [advertisement for Cutex]* (*La tasse de thé [publicité pour Cutex]*), 1924, les doigts fins, ornés d'une bague (et de vernis), tiennent la tasse et la soucoupe qui forment l'axe vertical central de la photographie, et qui se trouvent équilibrés par la diagonale des mains émanant des manches en dentelle bouffantes et arrondies. En fait, il s'agit à nouveau d'un motif de courbes et d'angles, les mains et le cou formant un triangle, les manches et l'encolure de la robe, un autre (sans parler des bords du napperon ou des motifs brodés dans les manches et l'encolure).



Margaret Watkins, *The Tea Cup [advertisement for Cutex]* (*La tasse de thé [publicité pour Cutex]*), 1924, épreuve au palladium, 10,3 x 15,3 cm, collections diverses.

Le corps ou la partie du corps tronqué est devenu un trope de la publicité moderniste – ce qui est caché est évoqué à travers le détail. Le fragment devient une trace, un indice, une allusion. Dans une autre image pour Cutex, Watkins réduit sa composition à une ligne courbe en forme de V culminant au centre de l'image, formée par les doigts d'une femme tirant un collier de perles, qu'elle a vraisemblablement au cou, dans un mouvement vers le bas. Les textures distinctes et complémentaires de la main, des perles et du manchon en fourrure ajoutent à la beauté de l'image. Au-delà de la forme pure, ces mêmes motifs de le main délicate, des perles et du manchon sont sensuels. Dans ce cas précis, la trace n'est pas seulement celle d'un corps de femme sexuel, mais aussi celle de l'argent. La bague, les perles et le manchon vêtent la figure de richesse et lui confèrent de la valeur.





February, 1925 The Ladies' HOME JOURNAL

The Well Groomed Woman’s Manicure

It includes shaping and smoothing the nail tips,
the proper care of the cuticle and . . .
for the finish . . . an exquisite lustre

THE perfectly groomed woman uses her hands naturally and dextrously with a grace that is unconscious. The correct care she gives them enables her to move with the assurance of one who does not have to apologize for their appearance.

Have you been envying her?

You don’t have to!

You can have exquisitely groomed, lovely nails—no matter how crowded your day, no matter how exacting your household, social or business duties may be.

Learn the famous Cutex manicure that the most fastidious women of elegance use to keep their finger tips charming.

It is so quick and simple, so scientifically worked out that five minutes will transform the most neglected looking cuticle. Used regularly once or twice a week the finger tips will proudly bear comparison with the most perfectly groomed hands you know.

A portrait study of beautiful hands by one of the group of younger New York photographers who make a fine art of their profession. A friend of the artist’s posed for her. Notice the shapely nails, the thin, smooth cuticle and the lovely lustre Cutex has given her nails

Cutex actually removes the dead skin which clings around the base of the nails in ugly shreds, spoiling the appearance of the finger tips. It is just as necessary to get rid of this dead skin as it is to get rid of the nail itself as it grows out. Particular women know that such care of the cuticle is the basis of correctly groomed nails.

First wash the hands. Then shape the nail tips becomingly with a file, and smooth them with a Cutex emery board. Now moisten a Cutex orange stick in Cutex. Wrap a bit of the sterile cotton about the end and dip it again in the bottle. Work this gently around each nail base and under the cuticle edges. Instantly the cuticle is loosened and softened. Rinse the finger tips in water and wipe them. All the little edges of superfluous skin are wiped away and the rim of cuticle shrinks back, curved, thin and smooth as it ought to be.

To make the nails spotless and give transparent tips, pass the orange stick still moist beneath each nail and rub over any stains. Cutex bleaches and cleans them immediately.

Then instantly a lovely lustre

The last step of the manicure is giving the nails a polished surface, pink and gleaming. For this Cutex has four wonderful finishes—Liquid, Powder, Cake and Paste Polishes.

Cutex Liquid Polish keeps the nails polished as long as the manicure lasts. It is tinted just the rose color the smartest Parisiennes are using for their nails. The rosy liquid is so thin it spreads smooth and evenly without leaving brush marks or ridges. It dries almost instantly, giving the nails a high smooth brilliance that lasts a whole week.

This simple manicure is the choice of well groomed women everywhere. It gives the nails and cuticle the correct care they need and makes the finger tips look bewitchingly fresh and graceful.

Cutex Cuticle Remover and Liquid Polish are 35c each, as well as all the other splendid Cutex preparations. Or you can get complete manicure sets with a choice of polishes and emery boards and nail file for 60c, $1.00, $1.50, $2.50 and $5.00. At drug and department stores in the United States and Canada and chemist shops in England.

6 complete manicures only 10c

THIS convenient Introductory Set for your dressing table contains enough Cutex for 6 complete manicures. The famous Cutex Remover for smooth, even cuticle, Liquid and Powder Polishes for the finishing lustre, Cuticle Cream, an orange stick, and emery board to smooth the nail tips. Send this coupon with 10c for the Introductory Set and the booklet “How to have lovely nails,” today. Address Northam Warren, 114 W. 17th St., New York City. Or if you live in Canada, 200 Mountain St., Montreal, Canada.

Mail this coupon with 10c today

NORTHAM WARREN, Dept. J-2
114 West 17th St., New York.
I enclose 10c in stamps or coin for new Introductory Set that includes a trial size of the Cutex Liquid Polish.
Name ....
Street ....
(or P. O. Box)
City .... State ....

GAUCHE : Margaret Watkins, *Untitled [Study for advertisement for Cutex nail polish]* (*Sans titre [Étude pour une publicité pour le vernis à ongles Cutex]*), 1924, épreuve au palladium, 21,5 x 16,5 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Publicité de Cutex «The Well Groomed Woman’s Manicure [La manucure de la femme soignée]», dans *Ladies’ Home Journal*, vol. 42, nº 2 (février 1925), The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

Le travail publicitaire de Watkins joue avec la féminité autant qu’avec le design formel. Lorsque nécessaire, ses images réécrivent ce qui est considéré comme trop matériellement féminin dans le nouveau langage de la modernité austère et abstraite, comme dans son excellente photographie pour les serviettes hygiéniques Modess. En composant son décor moderniste avec un fond de papier noir et blanc et un éclairage judicieux pour accentuer la géométrie, Watkins présente les boîtes rectangulaires de Modess sous une forme contemporaine pour la femme contemporaine. Lancées en 1926 par Johnson et Johnson, les serviettes hygiéniques jetables Modess font de l’image de Watkins l’une des premières d’une longue série de campagnes publicitaires.

Les notes marginales laissées par la photographe dans son exemplaire du numéro de septembre 1928 de *Commercial Art* sont révélatrices de la façon dont elle considérait l'art de la photographie publicitaire. Elle s'insurge contre une image : « L'amas de formes et d'ombres stupides déconcerte l'œil, qui ne peut trouver ce que vous vendez et l'espace vide est *béant*. » Dans un autre commentaire, Watkins remarque : « Assurez-vous que le peu qui reste raconte tout rapidement, clairement et énergiquement […] Vous devez ressentir le sujet photographiquement et le "placer" vous-même sur la vitre de fond. Certains individus bons techniciens se contentent de réaliser une *carte* parfaite de l'objet[13]. » Ces quelques notes donnent une image éloquente de l'œil de l'artiste et de ses principes : l'image doit être claire, non en proposant une réplique exacte de l'objet, mais en le plaçant dans un arrangement significatif. Le pire défaut serait la « confusion totale » des formes, des lignes et des tons.





GAUCHE : Margaret Watkins, *Untitled [Johnson & Johnson Modess sanitary napkin ad]* (*Sans titre [publicité pour les serviettes hygiéniques Modess de Johnson et Johnson]*), 1924-1928, épreuve à la gélatine argentique, 12,2 x 9,4 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Margaret Watkins, *Untitled [Lamp and Mirror]* (*Sans titre [lampe et miroir]*), 1924, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

La photographie de Watkins pour Phenix Cheese illustre sa parfaite maîtrise des formes et de la lumière. Son évier de cuisine, désormais reconnaissable, sert de base à la composition, son ombre aux deux coins inférieurs formant les pointes d'un triangle qui conduit l'œil vers le haut pour le plonger dans l'arrière-plan plus sombre du haut de l'image. Un couteau en argent, stratégiquement posé sur une planche à découper ronde, guide le regard de la personne spectatrice vers l'intérieur de l'image – une technique empruntée aux natures mortes du dix-septième siècle. Le regard suit le couteau vers un plateau métallique rond de même valeur, mais foisonnant d'une myriade de renfoncements circulaires, dont beaucoup capturent des croissants de lumière; il s'agit du plateau de cuivre martelé Roycroft, que l'on peut également voir dans une autre images de Watkins, *Still Life – Circles* (*Nature morte – cercles*), 1919. Le long bloc de fromage forme une diagonale descendante presque parallèle au couteau. Au centre de la photographie, trois carrés de fromage (deux tranches empilées devant l'extrémité du bloc de fromage) et trois formes arrondies de pain (deux tranches empilées devant la miche de pain) constituent une composition symétrique. Le bord du bloc de fromage s'inscrit dans la ligne du bord de la miche. La seule rupture dans cet équilibre parfait de cercles et de carrés est l'ouverture de l'emballage du fromage en papier d'aluminium et la disposition intentionnelle de quelques miettes sur le couteau. Cette photographie est une nature morte parfaite, dont l'animation (et le travail) est contenue dans un ensemble en apparence simple et équilibré.



Margaret Watkins, *Phenix Cheese* (*Fromage de marque Phenix Cheese*), 1923, épreuve à la gélatine argentique, 19 x 14,6 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

PHOTOGRAPHIE INDUSTRIELLE TARDIVE

Les photographies de la ville, de l’industrie et du milieu ouvrier réalisées par Margaret Watkins après 1928, à Glasgow, Paris, Londres, Leningrad et Moscou, ont été influencées par sa rencontre avec la Nouvelle vision européenne. Elle

délaisse le travail mené dans son studio new-yorkais sur des portraits et des natures mortes pour la publicité, et sort munie de son appareil photo. Dans l'une de ses premières photographies, sur le bateau reliant Douvres à Ostende, elle regarde dans la cale du navire. Les signes révélateurs du travail de Watkins sont évidents dans les multiples rectangles en jeu, mais la défamiliarisation et la désorientation sont encore plus fortes que, par exemple, dans *The Bread Knife* (*Le couteau à pain*), 1919. Ici, le sujet de la photographie est ambigu. De cette manière, elle transfère à un site industriel ses méthodes modernistes de photographie en intérieur.



Margaret Watkins, *Untitled [Hold of ship]* (*Sans titre [Cale d'un navire]*), 1928, épreuve à la gélatine argentique, 8,7 x 6,1 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

En 1928, elle visite Cologne et Pressa, une exposition internationale sur l'édition et l'impression, qui touche entre autres à la reproduction de photographies dans le cadre du photojournalisme, de la publicité ou de la propagande. Elle y découvre le pavillon de l'URSS conçu par El Lissitzky (1890-1941), qui présente une extraordinaire combinaison de design constructiviste et agit-prop (média politique populaire visant à véhiculer les convictions communistes), et de montage photographique, qu'elle qualifie de « chaos palpitant » ou d'« énergie chaotique effervescente[14] ». Elle se familiarise avec des photographes de la Nouvelle vision, tels que le Hongrois László Moholy-Nagy (1895-1946), l'Allemande Aenne Biermann (1898-1933), et les Soviétiques Alexander Rodchenko (1891-1956) et Boris Ignatovich (1899-1976). Son intérêt de longue date pour le graphisme et les images publicitaires l'aurait amenée à Pressa, mais son approche photographique ultérieure se radicalise par l'abandon d'un vieux réalisme qui n'est plus valable pour l'expérience urbaine moderne, accélérée et désorientante. Elle écrit : «[Je] commence seulement à voir les belles opportunités pour le genre industriel[15].» Elle crée ensuite une gamme étonnante de photographies urbaines, allant des façades surréalistes de magasins parisiens, rappelant les photographies urbaines d'Eugène Atget (1857-1927), à l'entrecroisement de poutres d'acier sur un chantier de construction à Glasgow.




GAUCHE : Margaret Watkins, *Untitled [Construction, Glasgow]* (*Sans titre [Construction, Glasgow]*), 1928-1938, épreuve à la gélatine argentique, 16,8 x 12,2 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Boris Ignatovich, *With a Board* (*Avec une planche*), 1929, épreuve à la gélatine argentique, 24,5 x 16,5 cm, collections diverses.

Il est intéressant de comparer *Untitled [Construction, Glasgow]* (*Sans titre [Construction, Glasgow]*), 1928-1938, de Watkins, montrant un homme seul debout au milieu d'une série de lignes diagonales formées par les poutres d'un bâtiment, avec *With a board* (*Avec une planche*), 1929, d'Ignatovich. Ou encore de comparer son détail d'un immeuble d'habitation moscovite réalisé en 1933 à la perspective désorientante de *Balcons*, 1926, saisie par Rodchenko. Ce que fait Watkins de cette dernière image une fois de retour à Glasgow est vraiment original : elle conçoit un nouveau type de photomontage, dans ce cas non pas en superposant une image sur une autre, mais en multipliant et en juxtaposant l'image pour créer un design géométrique kaléidoscopique et symétrique.

À Paris, Londres et Glasgow, ses scènes de rue recèlent l'ironie et les juxtapositions surréalistes qui ont fait la réputation d'Atget. Son image *Godiva and the Gossips* (*Godiva et les commères*), 1931, capte les reflets des badauds dans les vitrines de mannequins et de lingerie. Dans sa photo de l'affiche *So This Is Paris* (*Voici donc Paris*), 1931, qui juxtapose la publicité du spectacle et un homme qui se retourne, Watkins relie les deux sujets par des raies de lumière et des touches claires et sombres. La photographe développe un langage ironique à travers le design, les motifs et la juxtaposition.

Si le style photographique de Watkins est fondé sur la technique du flou artistique pictorialiste de la fin du dix-neuvième siècle, dès le départ, il présente des signes de la forme moderniste qui allait constituer la force de ses natures mortes new-yorkaises et de ses photographies publicitaires des années 1920. Dans ses dernières images des années 1930, Watkins adapte ses techniques cubistes de recadrage et de perspectives surprenantes aux paysages urbains européens.





GAUCHE : Margaret Watkins, *Godiva and the Gossips* (*Godiva et les commères*), 1931, épreuve à la gélatine argentique, 11,8 x 14 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow. DROITE : Margaret Watkins, *So This Is Paris* (*Voici donc Paris*), 1931, épreuve à la gélatine argentique, 14,7 x 10,8 cm, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.



OÙ VOIR

La plupart des œuvres de Margaret Watkins sont conservées par Joseph Mulholland et la Hidden Lane Gallery, à Glasgow. Dans cet ouvrage, la seule collection publique canadienne représentée à détenir des œuvres de Watkins est le Musée des beaux-arts du Canada, où les pièces suivantes sont conservées (mais pas nécessairement exposées).

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
613 990-1985
beaux-arts.ca



Margaret Watkins, *Domestic Symphony* (*Symphonie domestique*), 1919
Épreuve au palladium
21,2 x 16,4 cm



Margaret Watkins, *Pan Lids [Still Life – Circles]* (*Couvercles de casseroles [Nature morte – cercles]*), 1919
Épreuve à la gélatine argentique
16,2 x 20,1 cm



Margaret Watkins, *Still Life – Shower Hose* (*Nature morte – tuyau de douche*), 1919
Épreuve à la gélatine argentique
21,2 x 15,9 cm



Margaret Watkins, *The Kitchen Sink* (*L'évier*), 1919
Épreuve au palladium
21,3 x 16,4 cm



Margaret Watkins, *Academic Nude – Tower of Ivory* (*Académie – tour d'ivoire*), juin 1924
Épreuve au palladium
21,2 x 16 cm



Margaret Watkins, *Still Life with Mirror and Flowers* (*Nature morte au miroir et aux fleurs*), v.1926
Épreuve à la gélatine argentique avec mine de plomb
24,7 x 19,3 cm; image : 20,3 x 15,2 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Margaret Watkins à Mademoiselle Street, 15 juin 1923, boîte 3, dossier 16, fonds Margaret Watkins, Université McMaster, Hamilton [ci-après, FMW].

2. Watkins, notes, s.d., boîte 4, dossier 96, FMW.

3. Mary O'Connor et Katherine Tweedie, *Seduced by Modernity: The Photography of Margaret Watkins*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 267, note 7. Par hasard, Jessie Tarbox Beals (1870-1942), photojournaliste à succès née au Canada, est également née dans cette maison. Comme les Watkins en 1900, la famille Beals a connu des temps difficiles qui l'ont forcée à vendre la propriété.

4. Certains des livres d'art de Watkins et des partitions de musique de l'époque sont restés en sa possession à Glasgow.

5. Margaret Eliza Anderson à Frederick Anderson, 14 avril 1893, boîte 2, dossier 12, FMW. Margaret Eliza a participé à l'Exposition canadienne alors qu'elle séjournait chez les Watkins (Margaret Eliza Anderson à ses sœurs, le 2 août 1894, boîte 2, dossier 12, FMW).

6. *Hamilton Spectator*, le 20 mars 1899. La version présentée dans le magasin de Watkins était probablement *Passion Play of Ober-Ammergau* du Eden Musée de New York, produite par Richard Hollaman et Frank Russell, avec une mise en scène de Henry C. Vincent et des prises de vue de William Paley (Charles Musser, « Passions and the Passion Play: Theatre, Film, and Religion in America, 1880-1900 », *Film History* 5, 1993, p. 440).

7. Margaret Watkins, « Advertising and Photography », *Pictorial Photography in America*, n° 4 (1926), n.p.

8. Ces lettres sont aujourd'hui conservées à l'Université McMaster ou aux Archives de la Ville de Glasgow.

9. Meta Gladys [Margaret] Watkins à ses tantes et son oncle [John Thomas] Anderson, le 14 juin 1895, depuis Mansion House, Adirondack Mountains, boîte 2, dossier 17, FMW.

10. Frederick Watkins à Louisa Anderson, le 5 novembre 1897, de Battle Creek, Michigan, Lettres de la famille Anderson, Archives de la Ville de Glasgow.

11. Le magasin est racheté par G. W. Robinson et devient un grand magasin prospère de Hamilton pendant quatre-vingt-dix ans.

12. Tapuscrit, « Oh Damn You, Versatility », boîte 4, dossier 60, FMW.

13. Notes marginales dans l'exemplaire de *Life of Beethoven* (1880) de Louis Nohl que Watkins possédait depuis 1908. L'annotation est datée de juin 1962.

14. Watkins, carnet de notes et journal, 1907-1908, p. 131, boîte 5, dossier 2, FMW.

15. Watkins, journal de 1915, FMW.

16. Journal de poche, 1915, boîte 5, dossier 4, FMW.

17. Projet de notes, v.1912, boîte 4, dossier 59, FMW.

18. Henry Wysham Lanier, *Photographing the Civil War*, New York, The Review of Reviews, 1911. Il a ensuite publié *Greenwich Village, today & yesterday. Photographies de Berenice Abbott*, 1949.

19. *Photo-Era Magazine : The American Journal of Photography*, vol. 34, nº 1 (janvier 1915), p. 52. Voir également vol. 33, nº 10 (octobre 1914), p. 210. À Boston, les studios Jamieson se trouvaient au 394, Boylston Street et au 28, Avery Street.

20. L'exposition est montée par les Ehrich Art Galleries à New York et présentée à la Albright Art Gallery de Buffalo. Lewis Carroll est, bien entendu, connu comme étant l'auteur d'*Alice au pays des merveilles* (1865).

21. Bonnie Yochelson, « Clarence H. White School of Photography », *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*, Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner et Maria Morris Hambourg, dir., New York, The Museum of Modern Art, 2014, p. 3.
https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Yochelson.pdf.

22. À sa mort, Watkins possédait dans sa collection personnelle une première édition du célèbre livre de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929).

23. Watkins à Norman Walker, le 29 novembre 1929, boîte 3, dossier 17, FMW.

24. Watkins à Louisa Anderson, le 18 février 1923, boîte 3, dossier 14, FMW.

25. Ralph Steiner, cité dans Lori Pauli, « 'A Few Hellers': Women at the Clarence H. White School of Photography », *Margaret Watkins, Photographs*, Martha McCulloch, dir., Glasgow, Street Level Photography Gallery and Workshop, 1994, n.p.

26. Coupure de presse, *Flushing Evening Journal*, « Pictorial exhibit opens tonight at Unitarian Church (April 25 1921) All pictures to be shown were executed by women photographers and were recently part of an international exhibit in Copenhagen. In the early part of April, they were hung at Teachers College, Manhattan. [and extended for a week there] The work of nine individuals: Miss Guy Spencer, Miss Watkins, Miss Delight Weston, Miss Edith Wilson, Miss Erving, Miss Laura Gilpin, Mrs Walter Hervey, Miss Milly Hoopes and Mrs. Doris U. Jaeger [Ouverture de l'exposition pictorialiste ce soir à l'église unitarienne [25 avril 1921] Toutes les photographies présentées ont été réalisées par des femmes et ont récemment fait l'objet d'une exposition

internationale à Copenhague. Au début du mois d'avril, elles ont été accrochées au Teachers College, à Manhattan. [où elles ont été prêtées pour une semaine]. Le travail de neuf personnes : Mlle Guy Spencer, Mlle Watkins, Mlle Delight Weston, Mlle Edith Wilson, Mlle Erving, Mlle Laura Gilpin, Mme Walter Hervey, Mlle Milly Hoopes et Mme Doris U. Jaeger] », boîte 6, dossier 12, FMW.

27. Le bulletin des anciens et des anciennes de l'école de White de 1921 (novembre) indique que « Mademoiselle Watkins a franchi toutes les barrières dès le premier saut et a atterri dans *Vanity Fair* […] une page entière, avec des remarques très pertinentes sous chaque photo ».

28. Elle expose 54 photographies dans les catégories suivantes : Portraits (24), Études (11), Natures mortes et design (11), Intérieurs (6) et Paysages (2). Voir le tapuscrit monté, « Photographs by Margaret Watkins, New York City, 1923 », boîte 3, dossier 162, FMW.

29. Watkins, « Advertising and Photography ».

30. « Former Hamilton Girl in Greenwich Village », *Hamilton Spectator*, 26 avril 1929.

31. The Metropolitan Museum of Art, *The New Woman behind the Camera, Exhibition Overview*, consulté le 12 janvier 2023, https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/new-woman-behind-the-camera.

32. Un compte rendu complet du scandale figure dans O'Connor et Tweedie, p. 160-165.

33. Watkins à Lucille Mitchell Lotus, le 10 août 1930, boîte 3, dossier 69, FMW.

34. Watkins à Mme Eva Chapin (Polly) Parrot, avril 1929, boîte 3, dossier 61, FMW; et Watkins à Norman Walker, le 7 février 1929, boîte 3, dossier 17, FMW.

35. Watkins à Lucille Mitchell Lotus, le 10 août 1930, boîte 3, dossier 69, FMW.

36. Watkins, carnet de notes, 1928, boîte 5, dossier 5, FMW.

37. Watkins à Walter Blackie, 1er janvier 1941, boîte 3, dossier 117, FMW.

38. Dates inconnues, actif dans les années 1920 et 1930. Trois films sont répertoriés sur IMDb : *The Witch's Fiddle* (1924), *Miracles Still Happen* (1935) *et Sewage* (1935), https://www.imdb.com/name/nm11065089/.

39. Watkins, notes, août 1933, boîte 4, dossier 90, FMW.

40. Peter Le Neve Foster, « A Movie Maker in Moscow », *Photographic Journal*, Londres, Royal Photographic Society, n° 74 (juin 1934), p. 314-321.

41. Watkins, notes, 1933, boîte 4, dossier 90, FMW.

42. Toujours selon le célèbre livre de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929).

43. Walter Süsskind (1913-1980) a été chef d'orchestre du Scottish Orchestra à Glasgow (1946-1952), et directeur musical et chef d'orchestre de l'Orchestre symphonique de Toronto (1956-1965).

44. Joseph Mulholland fait la promotion de l'œuvre de Watkins depuis les quarante dernières années. On trouve de nombreux témoignages de Joseph Mulholland sur son amitié avec « Miss Watkins », dans « A Sad Strange Gleam of Vision », *The Photographic Collector*, vol. 3, n° 1 (printemps 1982), p. 50-63, par exemple, ou dans l'introduction du livre d'O'Connor et Tweedie, *Seduced by Modernity*.

45. Testament olographe de Margaret Watkins, 6 avril 1968, Archives nationales d'Écosse.

ŒUVRES PHARES : L'ÉVIER

1. Edgar Felloes, «The Emporium (Second Annual) Photographic Exhibition», *Camera Craft*, vol. 29, octobre 1922, p. 456-457.

2. James Borcoman, *Magiciens de la lumière*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1993, p. 144.

3. F. C. Tilney, «Pictorial Photography in 1923», *Photograms of the Year 1923*, Londres, Routledge, 1924, p. 8.

4. Sigismund Blumann, «Howling Down the Critic», *Camera Craft*, vol. 29, décembre 1922, p. 570.

5. William Ludlum, *Camera Craft*, vol. 29, décembre 1922, p. 584.

6. Watkins citée dans Lori Pauli, «'A Few Hellers': Women at the Clarence H. White School of Photography», *Margaret Watkins, Photographs*, Martha McCulloch, dir., Glasgow, Street Level Photography Gallery and Workshop, 1994, n.p.

7. Margaret Watkins, carnet de notes et journal, 1907-1908, p. 131, boîte 5, dossier 2, fonds Margaret Watkins, Université McMaster, Hamilton.

ŒUVRES PHARES : SYMPHONIE DOMESTIQUE

1. Margaret Watkins, notes, boîte 4, dossier 84, fonds Margaret Watkins, Université McMaster, Hamilton.

2. Andrea Nelson, *The New Woman Behind the Camera*, Washington, The National Gallery of Art, 2020, p. 32.

ŒUVRES PHARES : AUTOPORTRAIT

1. Watkins connaissait bien les photographies de Julia Margaret Cameron. Elles avaient été reproduites dans la revue d'Alfred Stieglitz, *Camera Work*, dont

Watkins possédait une collection complète. Dans son essai de 1926 intitulé «Advertising and Photography», Watkins écrit : «Lorsque Julia Margaret Cameron photographiait les célébrités de [sa] génération, elle dédaignait la délicatesse, préférant des moyens qui donnaient à ses modèles la force d'une caractérisation digne de leur personnalité» (*Pictorial Photography in America,* n° 4 (1926), n.p.). La photographie de Cameron a été célébrée dans un livre de 1926, *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*, avec une introduction de sa petite-nièce, l'écrivaine Virginia Woolf.

2. Margaret Watkins, notes manuscrites au bas de sa photographie *Self-Portrait* (*Autoportrait*), 1923.

3. Margaret Watkins à Mademoiselle Street, 15 juin 1923, boîte 3, dossier 16, fonds Margaret Watkins, Université McMaster, Hamilton [ci-après, FMW].

4. La citation originale de Watkins est inscrite à l'endos de sa photographie *Self-Portrait* (*Autoportrait*), 1923 : « To ye engraver / Don't clip, prune / or place this in an oval / Neither retouch & paint / To the semblance of a / Snake-eyed vamp! ».

5. Watkins, notes autographes, boîte 4, dossier 59, FMW.

6. «Former Hamilton Girl in Greenwich Village», *Hamilton Spectator*, le 26 avril 1929.

ŒUVRES PHARES: TOUR D'IVOIRE

1. Marguerite Agniel, *The Art of the Body: Rhythmic Exercises for Health and Beauty*, New York, Harcourt Brace, 1931, p. 46.

ŒUVRES PHARES : ÉTUDE POUR UNE PUBLICITÉ [SAVON WOODBURY]

1. Dans les faits, la rugosité du savon Woodbury a empêché l'entreprise de fidéliser la clientèle. Bien que la campagne publicitaire ait connu un grand succès, Woodbury n'a pas conservé son marché parce que le savon était trop rugueux (Kathy Peiss, conférence, McMaster University, 2000).

2. Raymond Donne (J. Walter Thompson Co., 244 Madison Avenue, New York) à Watkins, le 3 juin 1926, fonds Margaret Watkins, Université McMaster, Hamilton.

3. Margaret Watkins, «Advertising and Photography», *Pictorial Photography in America*, n° 4 (1926), n.p.

ŒUVRES PHARES : SANS TITRE [GLASGOW, GRUE FINNIESTON]

1. Margaret Watkins à Walter Blackie, 1er janvier 1941, boîte 3, dossier 117, fonds Margaret Watkins, Université McMaster, Hamilton [ci-après, FMW].

2. Watkins à Walter Blackie, le 1er janvier 1941, FMW.

ŒUVRES PHARES : MOSCOU [FESTIVAL DE LA JEUNESSE]

1. Margaret Bourke-White, « Land of the Day After Tomorrow », *Portrait of Myself*, New York, Simon and Shuster, 1963.

2. Les vingt-cinq photographies ont été choisies parmi les six cents négatifs que Watkins a rapportés. Elles ont peut-être été préparées en réponse à la demande du Congrès écossais pour la paix et l'amitié avec l'URSS (dont les objectifs explicites étaient non partisans et non sectaires) de montrer ses photographies lors de sa réunion à Édimbourg en novembre 1937. Le congrès propose d'organiser une exposition de photographies intitulée *We have been to Russia* (Nous sommes allés en Russie). Voir Alison Bonfield, secrétaire honorable, Congrès écossais pour la paix et l'amitié avec l'URSS, à Watkins, le 11 juin 1937, fonds Margaret Watkins, Université McMaster, Hamilton.

3. Cela rappelle la murale que Watkins a vue à Pressa, l'exposition internationale de la presse qui s'est tenue à Cologne en 1928 : « The Task of the Press Is the Education of the Masses [La presse a pour mission d'éduquer les masses] ».

ŒUVRES PHARES : DESIGN POUR TAPIS « BLYTHSWOOD », MARCHES AVANT, CENTRÉ

1. Margaret Watkins, notes manuscrites sur le support de sa photographie *Covent Garden Market dome* (*Dôme du marché de Covent Garden*), Londres, v.1937.

2. Watkins, notes manuscrites sur le support de sa photographie *Covent Garden Market dome* (*Dôme du marché de Covent Garden*).

QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Margaret Watkins, agenda de poche de 1915, boîte 5, dossier 4, fonds Margaret Watkins, Université McMaster, Hamilton [ci-après, FMW].

2. Pour une analyse complète du travail de Clarence H. White, de sa photographie et de son enseignement, voir Anne McCauley, *Clarence H. White and His World: The Art and Craft of Photography, 1895-1925,* Princeton University Art Museum; New Haven et Londres, Yale University Press, 2017. Dans cet ouvrage, sont mises de l'avant sa philosophie Arts and Crafts, son allégeance socialiste, l'attention qu'il portait à la vie quotidienne, les institutions de photographie qu'il a fondées et ses expériences esthétiques.

3. Elle figure dans la liste du corps enseignant en 1919, 1921, 1922 et 1925. Elle est registraire et codirectrice de l'école d'été en 1920, 1921 et 1925.

4. Cité par Joseph Mulholland, « A Life in Photographs », *Margaret Watkins, 1884–1969*, Martha McCulloch, dir., Glasgow, Street Level Photography Gallery & Workshop, 1994, n.p. Greenberg a cité Margaret Bourke-White, Paul Outerbridge et Ralph Steiner parmi les personnes influencées par Watkins.

5. Sur ce procédé : « Comme les épreuves au carbone, le procédé d'impression photographique à la gomme bichromatée est basé sur les propriétés sensibles à la lumière des colloïdes bichromatés […] Le papier est enduit d'une solution de gélatine ou de gomme arabique, de bichromate de potassium et de pigment. Une fois sec, le papier sensibilisé est exposé à la lumière à travers un négatif pour durcir la gomme bichromatée sensible à la lumière en proportion directe de la quantité de lumière qu'elle reçoit. Après l'exposition, l'épreuve est lavée à l'eau, laissant derrière elle la gomme pigmentée durcie, qui forme l'image positive. Le procédé à la gomme peut être manipulé au cours du

traitement avec le pinceau, les variations de température ou par le contrôle de la force de l'eau ». Traduction de l'article de Constance McCabe, « Gum Bichromate Prints », National Gallery of Art, https://www.nga.gov/research/online-editions/alfred-stieglitz-key-set/practices-and-processes/gum-bichromate-prints.html.

6. Ralph Steiner, « An Interview with Ralph Steiner », par Donna Sandrock, dans Lucinda Barnes, *A Collective Vision: Clarence White and His Students*, Long Beach, University Art Museum, California State University, 1985, p. 28.

7. Margaret Bourke-White à Margaret Watkins, le 29 mars 1928, boîte 3, dossier 51, FMW.

8. James Borcoman, *Magiciens de la lumière*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1993, p. 144.

9. Inglis, *Hamilton Spectator*, le 28 juillet 1984.

10. Margaret Watkins, «Advertising and Photography», *Pictorial Photography in America*, n° 4 (1926), n.p.

11. Au début des années 1920, moins de 15 % des publicités exploitent la photographie; en 1930, c'est le cas de près de 80 % d'entre elles. Patricia Johnston, *Real Fantasies: Edward Steichen's Advertising Photography*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 1.

12. Watkins, «Advertising and Photography».

13. Raymond Donne (J. Walter Thompson Co., 244 Madison Avenue, New York) à Watkins, 3 juin 1926, boîte 3, dossier 27, FMW.

14. Donne à Watkins, le 3 juin 1926.

15. Notes marginales dans l'exemplaire de Watkins de *Camera Craft* 29 (décembre 1922), Joseph Mulholland, Glasgow, Écosse.

16. Les archives Mulholland comportent plus de 200 images publicitaires, des épreuves de pages ou des pages originales de magazines et de journaux des années 1920. Les campagnes concernaient Cutex, Phenix Cheese, Dromedary Dates, les gants Myer's, Johnson et Johnson, le savon Woodbury, et les parfums Gabilla et Chypre, ainsi que différents produits pour le grand magasin Macy's, tels que de la verrerie, des lampes et des bagages.

17. S. H. Ankeney (J. Horace Lytle Co., Dayton, Ohio) à Watkins, 12 novembre 1926, boîte 3, dossier 26, FMW.

18. Watkins, «Advertising and Photography».

19. Le 19e amendement de la Constitution des États-Unis, accordant le droit de vote à (certaines) femmes, a été adopté en 1920.

20. Andrea Nelson, *The New Woman Behind the Camera*, Washington, National Gallery of Art, 1920.

21. L'essai de Clarence H. White, intitulé «Photography as a Profession for Women», fait entrer la photographie d'architecture et la photographie dans les musées et les bibliothèques, et introduit l'enseignement de la photographie jusque dans les écoles d'agriculture. *News-Bulletin of the Bureau of Vocational Information*, New York, vol. 2, n° 7 (1er avril 1924), p. 49-50, 54-55.

22. «Photography Comes into the Kitchen», *Vanity Fair*, octobre 1921.

23. Comme le soutiennent Katherine Tweedie et l'autrice de ce livre : Mary O'Connor et Katherine Tweedie, *Seduced by Modernity: The Photography of Margaret Watkins*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007.

24. Margaret Watkins, «Concerning the Pervasive Influence of Art», *Boston Sunday Globe*, 6 juin 1915.

25. Margaret Watkins, «How My Art Enriches Life», *Ground-Glass: Bulletin du Newark Camera Club*, nº 8 (septembre 1926), p. 5.

26. Watkins, «Advertising and Photography».

27. Watkins à Walter Blackie, le 1er janvier 1941, boîte 3, dossier 117, FMW.

28. Watkins, notes, boîte 4, dossier 84, FMW.

29. «A Fresh Angle: The Revolutionary Gaze of Margaret Watkins – in Pictures», *The Guardian*, 12 août 2021.

30. « La photographie canadienne », Postes Canada, https://www.canadapost-postescanada.ca/scp/fr/personnel/articles-de-collection/recits-timbre/2013-03-22-la-photographie-canadienne.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Anne McCauley, dir., *Clarence H. White and His World: The Art and Craft of Photography, 1895-1925*, Princeton University Art Museum; New Haven et Londres, Yale University Press, 2017.

2. Maynard Pressley, Jr., «Clarence H. White: A Personal Portrait», thèse de doctorat, Wilmington, Université du Delaware, 1975, p. 47.

3. Watkins à Lotus Lucille Mitchell, 10 août 1930, boîte 3, dossier 69, fonds Margaret Watkins, Université McMaster, Hamilton [ci-après FMW].

4. Watkins à Walter et Antoinette Hervey, 17 août 1930, boîte 2, dossier 73, FMW.

5. Watkins, carnet d'adresses, boîte 5, dossier 20, FMW.

6. La conférence de Watkins est publiée sous le titre «How My Art Enriches Life» dans *The Ground-Glass: Bulletin of the Newark Camera Club*, nº 8.5 (septembre 1926), p. 5.

7. La Clarence H. White School of Photography promettait par exemple aux élèves de leur enseigner dix procédés photographiques différents : bromure, gélatino-argentique, kallitype, carbone, platine, palladium, gomme bichromatée, gomme-platine, huile et bromoil, et transfert de bromoil.

8. Pour une excellente analyse des procédés d'impression de Clarence H. White, voir Adrienne Lundgren, «Cyanotype, Platinum and Palladium Printing: The Siderotype Artistry of Clarence H. White», *Clarence H. White and His World: The Art and Craft of Photography, 1895-1925*, Anne McCauley, dir., p. 342-352.

9. Les deux citations de ce paragraphe sont tirées de «Photography Comes into the Kitchen», *Vanity Fair*, 1921, p. 60.

10. Karl Robinson, «The New York Salon», *American Photography*, août 1925, p. 435.

11. Gertrude Stein, « Une plume », *Tendres boutons*, traduit de l'anglais par Jacques Demarcq, les éditions Nous, 2005, p. 26. La version originale anglaise : « A feather », *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*, The Project Gutenberg, https://www.gutenberg.org/files/15396/15396-h/15396-h.htm

12. Margaret Watkins, «Advertising and Photography», *Pictorial Photography in America*, nº 4 (1926), n.p.

13. Notes marginales de Watkins dans un exemplaire de *Commercial Art*, septembre 1928, collection privée, p. 122, sous «Photographic Study for Parke Davis and Co. by Charles Wormald, London»; et annotation d'un article de Sir Lawrence Weaver «The London Press Exchange and Its Outlook on Commercial Art».

14. Watkins, notes autographes, 1928, boîte 5, dossier 5, FMW.

15. Watkins, notes autographes, 1928, boîte 3, dossier 160, FMW.

GLOSSAIRE

art abstrait
Langage de l'art visuel qui emploie la forme, la couleur, la ligne et les traces gestuelles pour créer des compositions qui ne tentent pas de représenter des choses appartenant au monde réel. L'art abstrait peut interpréter la réalité sous une forme modifiée ou s'en éloigner tout à fait. On l'appelle aussi l'art non figuratif.

art conceptuel
L'art conceptuel, qui remonte au travail de Marcel Duchamp, mais qui ne sera pas codifié avant les années 1960, est une expression générale pour décrire un art qui met l'accent sur les idées plutôt que sur la forme. Le produit fini peut même avoir une forme concrète éphémère, comme le land art ou la performance.

Art déco
Style décoratif du début du vingtième siècle, découvert à Paris en 1925 lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, l'Art déco est fondé sur plusieurs influences : les motifs égyptiens et asiatiques, les mouvements artistiques modernistes et le style Art nouveau qui l'a précédé.

Arts and Crafts
Précurseur du design moderne, ce mouvement d'arts décoratifs se développe en Angleterre au milieu du dix-neuvième siècle, en réaction à ce que ses tenants considèrent comme les effets déshumanisants de l'industrialisation. Sous l'impulsion de William Morris, le mouvement Arts and Crafts valorise le savoir-faire artisanal et la simplicité formelle, et intègre souvent des motifs naturels dans la conception d'objets ordinaires.

Art Students League de New York
La Art Students League est une école de beaux-arts progressiste créée par les artistes pour les artistes, en 1875. À l'aube du vingtième siècle, la League attire plusieurs étudiants qui deviendront des figures centrales de l'art américain contemporain. Ses professeurs comprennent William Merritt Chase, Thomas Eakins et Robert Henri.

Atget, Eugène (France, 1857-1927)
Atget est un photographe reconnu pour ses images de Paris à l'aube de l'ère moderne. Ses clichés des rues, de l'architecture et des grands monuments de la ville lumière ont influencé les surréalistes et autres artistes de l'avant-garde, qui se sont intéressés au potentiel créatif de ses œuvres documentaires.

avant-garde
Au début du dix-neuvième siècle, le mot *avant-garde* entre dans le vocabulaire de l'art du philosophe socialiste Henri de Saint-Simon qui croit que les artistes ont un rôle à jouer dans la mise en place d'une nouvelle société. La signification du mot évolue avec le temps et fait dorénavant référence à des artistes en lien avec leur époque plutôt qu'à un groupe d'artistes en particulier travaillant à moment précis de l'histoire. Le terme évoque le radicalisme et le rejet du statu

quo, et est souvent associé à des œuvres provocatrices et qui cherchent la confrontation.

Bonheur, Rosa (France, 1822-1899)
Bonheur est une artiste française célèbre pour ses peintures animalières réalistes et dramatiques, notamment des représentations de bétail et des scènes pastorales. Née à Bordeaux et établie à Paris durant la majeure partie de sa vie, la peintre est largement acclamée au cours de sa carrière. Elle est la première artiste femme à recevoir la Légion d'honneur française en 1865.

Boughton, Alice (États-Unis, 1866-1943)
Photographe née à Brooklyn, Boughton est surtout connue pour ses portraits de célébrités, de gens en vue et de personnalités artistiques. Outre ses clichés de peintres, poètes, écrivain·es célèbres, elle crée des images allégoriques et théâtrales de femmes et d'enfants, souvent dans un cadre extérieur. Elle expose fréquemment avec le mouvement Photo-Secession, dont elle partage la lutte en faveur de la reconnaissance de la photographie comme forme d'art.

Bourke-White, Margaret (États-Unis, 1904-1971)
Photographe née à New York, Margaret Bourke-White se fait connaître pour son approche documentaire, axée sur des enjeux sociaux tels que la pauvreté, les relations raciales, les conditions industrielles aux États-Unis et la politique mondiale. Pionnière dans son domaine, elle est la première femme photojournaliste engagée par le magazine *Life*, la première femme à travailler comme correspondante de guerre pendant la Seconde Guerre mondiale et la première photographe occidentale à être autorisée à pénétrer en Union soviétique.

Brâncuși, Constantin (Roumanie, 1876-1957)
Sculpteur abstrait axé sur l'expression la plus épurée possible des formes naturelles, Brâncuși influence des sculpteurs ultérieurs, notamment Amedeo Modigliani et Carl Andre. Actif pour la plus grande partie de sa vie à Paris, Brâncuși se fait connaître aux États-Unis après sa participation à l'Armory Show (1913).

Cameron, Julia Margaret (Grande-Bretagne, 1815-1879)
Photographe britannique, née à Calcutta, en Inde britannique, Julia Margaret Cameron est surtout reconnue pour ses portraits d'écrivain·es, de philosophes et de scientifiques célèbres de l'ère victorienne, ainsi que pour ses photos allégoriques d'hommes, de femmes et d'enfants. Son travail se caractérise par une prédilection manifeste pour les effets de flou de même que par sa nature hautement théâtrale, l'artiste s'inspirant et recréant des scènes tirées de la littérature, de l'art, des récits religieux ou de la mythologie.

Cartier-Bresson, Henri (France, 1908-2004)
Artiste et photographe français, Cartier-Bresson est l'un des premiers à pratiquer la photographie de rue spontanée et observationnelle. Connu pour sa capacité à saisir des images spontanées, poétiques et émouvantes de la vie quotidienne, il réalise exclusivement des photographies en noir et blanc et est profondément inspiré par le mouvement surréaliste. En 1947, il cofonde

Magnum Photos, une coopérative photographique internationale dont les sièges se trouvent à New York, Paris, Londres et Tokyo.

clair-obscur

Terme qui, dans son sens le plus général, renvoie à la façon dont un artiste emploie la lumière et la pénombre, et aux effets visuels que cette technique produit dans des peintures, des gravures et des dessins. Le clair-obscur ou chiaroscuro peut servir à créer une atmosphère, rendre un volume et imiter les effets de la lumière naturelle. De l'italien *chiaro* (clair) et *scuro* (obscur).

constructivisme

Mouvement artistique qui voit le jour en Russie au début des années 1920, le constructivisme prône une approche artistique matérialiste, utilitariste et dépourvue d'émotion, et associe l'art au design, à l'industrie et à l'utilité sociale. Le terme est encore utilisé, surtout pour décrire un art abstrait qui emploie la ligne, le plan et d'autres éléments visuels pour créer des représentations géométriques précises et impersonnelles.

cubisme

Style de peinture radical conçu par Pablo Picasso et Georges Braque à Paris, entre 1907 et 1914, défini par la représentation simultanée de plusieurs perspectives. Le cubisme est déterminant dans l'histoire de l'art moderne en raison de l'énorme influence qu'il a exercée dans le monde; Juan Gris et Francis Picabia font aussi partie de ses célèbres praticiens.

Cézanne, Paul (France, 1839-1906)

Peintre qui a exercé une influence sans précédent sur l'essor de l'art moderne, Paul Cézanne est associé à l'école postimpressionniste. Il est réputé pour ses expérimentations techniques de la couleur et de la forme de même que pour son intérêt envers les compositions à multiples perspectives. Ses sujets de prédilection plus tardifs comprennent les portraits de son épouse, les natures mortes et les paysages de la Provence.

Dada

Mouvement pluridisciplinaire qui émerge en Europe en réponse aux horreurs de la Première Guerre mondiale, et dont les adeptes visent à déconstruire et démolir les valeurs et les institutions sociales traditionnelles. Dans leurs œuvres d'art, souvent des collages et des ready-mades, ils font fi des beaux matériaux et de la maîtrise artistique. Les principaux dadaïstes sont Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Kurt Schwitters et Hans Arp.

Dow, Arthur Wesley (États-Unis, 1857-1922)

Peintre, photographe et graveur américain, Arthur Wesley Dow est profondément inspiré par les gravures sur bois japonaises, dont il reprend les compositions minimalistes, les aplats de couleurs douces et les techniques de recadrage non conventionnelles dans son propre travail. Établi principalement à New York, il a enseigné au Pratt Institute, à la Art Students League of New York et au Teachers College de l'Université Columbia. En 1891, il fonde la Ipswich Summer School of Art dans sa ville natale d'Ipswich, au Massachusetts.

Dreier, Katherine (États-Unis, 1877-1952)
Peintre, collectionneuse, mécène et — après sa découverte de l'avant-garde européenne à l'Armory Show en 1913 —, fervente partisane de l'art moderne en Amérique. Pour défendre sa cause, Dreier cofonde la Société Anonyme avec Marcel Duchamp et Man Ray en 1920.

Duchamp, Marcel (France/États-Unis, 1887-1968)
Parmi les artistes penseurs les plus importants du vingtième siècle, Duchamp influence l'art conceptuel, le pop art et le minimalisme. Mieux connu pour son extraordinaire tableau, *Nu descendant un escalier, nº 2*, 1912, il est également renommé pour ses œuvres ready-mades, dont l'urinoir *Fontaine*, 1917, et *L.H.O.O.Q.*, 1919, l'œuvre par laquelle il « profane » *La Joconde*, pièce célébrissime de Léonard de Vinci, peinte en 1503.

Hill, David Octavius (Écosse, 1802-1870)
Hill est un peintre éminent d'Édimbourg et l'un des deux membres de l'équipe de photographes Hill et Adamson, dont il est surtout le directeur artistique. Connus pour être les premiers à lancer le portrait photographique artistique et à maîtriser le procédé du calotype, Hill et Adamson comptent parmi les plus importants photographes du dix-neuvième siècle.

Jamieson, Arthur L. (États-Unis)
Photographe portraitiste établi à Boston au début du vingtième siècle, Jamieson étudie avec le portraitiste parisien Léopold-Émile Reutlinger. Connu pour ses compositions de femmes et d'enfants, Jamieson emploie comme assistante la photographe pictorialiste canadienne Margaret Watkins alors qu'elle est en début de carrière.

Kandinsky, Vassily (Russie, 1866-1944)
Artiste, professeur et philosophe, il s'installe en Allemagne et plus tard en France. Kandinsky est au cœur de l'essor de l'art abstrait. Beaucoup de ses œuvres expriment son intérêt pour les relations entre la couleur, le son et l'émotion. *Du spirituel dans l'art* (1911), son célèbre traité sur l'abstraction, s'inspire du mysticisme et des théories sur la divinité.

Kertész, André (Hongrie/États-Unis, 1894-1985)
Né en Hongrie, Kertész s'installe aux États-Unis en 1936 et se fait connaître en associant la photographie documentaire et le photojournalisme aux tendances artistique et formaliste. Avant de s'établir à son compte, il travaille pour de grandes publications telles que *Collier's*, *Harper's Bazaar* et *Condé Nast*.

Käsebier, Gertrude (États-Unis, 1852-1934)
Photographe née dans l'Iowa, Käsebier est cofondatrice du groupe de photographie pictorialiste Photo-Secession et, à ce titre, elle s'est efforcée de faire reconnaître la photographie comme grand art en imitant, munie de son appareil photo, certains effets et techniques propres à la peinture. Käsebier s'est fait connaître par ses portraits intimistes de mères et d'enfants, d'écrivain·es et d'artistes comme Auguste Rodin, ainsi que par une série de portraits d'hommes sioux datant de 1898.

Lissitzky, El (Russie, 1890-1941)
Pionnier de l'art non figuratif au début du vingtième siècle, l'artiste russe El Lissitzky est associé au suprématisme et au constructivisme. Ses peintures et ses affiches combinent souvent la typographie aux formes géométriques de base et à la palette de couleurs restreinte de l'art suprématiste. Figure influente dans le domaine de la conception graphique, Lissitzky est reconnu pour ses contributions novatrices à la typographie, à la publicité et à la conception d'expositions.

Matisse, Henri (France, 1869-1954)
Peintre, sculpteur, graveur, dessinateur et graphiste, adepte à différents moments de l'impressionnisme, du postimpressionnisme et du fauvisme, Matisse est, avec Pablo Picasso, dans les années 1920, l'un des peintres les plus célèbres de sa génération. Matisse est réputé pour sa palette et son dessin remarquables.

Metropolitan Museum of Art
Communément appelé «le Met», le Metropolitan Museum of Art est un vaste musée d'art situé à Manhattan, à New York, qui est considéré comme l'un des plus importants et des plus visités en Amérique du Nord. Fondé en 1870, le musée abrite une vaste collection de plus de deux millions d'objets, réunissant des œuvres d'art du monde entier et des artefacts de l'Antiquité à nos jours.

modernisme
Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques. Le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Les mouvements modernistes dans le domaine des arts visuels comprennent le réalisme de Gustave Courbet, et plus tard l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme et, enfin, l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

Moholy-Nagy, László (Hongrie, 1895-1946)
L'artiste hongrois László Moholy-Nagy a été professeur à la célèbre école du Bauhaus (1923-1928) en Allemagne. Influencé par le constructivisme, il explore la fusion de la vie, de l'art et de la technologie dans sa pratique radicalement expérimentale et de grande envergure. Moholy-Nagy est surtout reconnu pour ses innovations dans le domaine de la photographie, notamment ses photogrammes – des images photographiques obtenues sans utiliser d'objectif. Moholy-Nagy a dirigé le New Bauhaus à Chicago de 1937 jusqu'à sa mort.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou NGC)
Institution fondée à Ottawa en 1880, la National Gallery of Canada ou Galerie nationale du Canada, rebaptisée Musée des beaux-arts du Canada en 1984, possède la plus vaste collection au pays d'art canadien et d'œuvres d'artistes de renommée internationale. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait à l'envergure des

autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

nature morte

La nature morte est un genre important dans l'art occidental et comprend des représentations d'objets naturels et fabriqués. Souvent choisie pour souligner le caractère éphémère de la vie humaine par les thèmes de la vanité et du *memento mori,* courants au dix-septième siècle, la nature morte est placée tout au bas de la hiérarchie des genres établie par l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Neue Sachlichkeit (Nouvelle objectivité)

Mouvement artistique moderne né en Allemagne après la Première Guerre mondiale, qui prône le réalisme comme expression de la critique sociale, avec une prédilection pour la satire acerbe. La Nouvelle objectivité privilégie la tradition, rompant avec les formes de l'avant-garde. Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann et George Schrimpf en sont les protagonistes.

notan

Concept de création artistique japonais qui signifie « harmonie entre l'ombre et la lumière », le *notan* décrit une composition épurée et minimaliste, entièrement réalisée dans des tons de noir et de blanc. Cette technique est souvent utilisée dans la création d'études préparatoires à des œuvres d'art, car elle permet à l'artiste d'équilibrer et d'évaluer des éléments visuels tels que la forme, la ligne et la perspective.

Nouvelle Femme

La Nouvelle Femme est un courant de pensée et une expression marquant la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle, qui trouve ses fondements dans la littérature et les mouvements féministes et suffragistes émergents de l'époque. Il désigne les femmes indépendantes qui adhèrent à l'évolution des idéaux de genre et jouent un rôle plus actif dans la vie publique et professionnelle, ainsi que dans les sphères éducatives et politiques de la société.

Nouvelle vision

Courant photographique né dans les années 1920, la Nouvelle vision est inspirée par les conceptions novatrices et modernistes de l'école d'art du Bauhaus. Ses membres adoptent les qualités techniques de la photographie comme moyen d'expression, expérimentant les contrastes entre les tons clairs et foncés, les choix inusités de cadrage et de recadrage, ainsi que la variation des angles de prise de vue et des perspectives. Alexander Rodchenko, László Moholy-Nagy et Walter Peterhans comptent parmi les figures notables du mouvement.

Photo-Secession

Photo-Secession est un mouvement artistique fondé aux États-Unis, en 1902, par un groupe de photographes mené par Alfred Stieglitz, dont faisaient partie Alvin Langdon Coburn, Clarence H. White, Gertrude Käsebier, Frank Eugene et Edward Steichen. Les photo-sécessionnistes cherchaient à faire reconnaître la photographie comme une forme d'art et privilégiaient un style pictural reposant

sur des techniques telles que la colorisation à la main et le flou artistique pour conférer un effet pictural à leurs images.

Picasso, Pablo (Espagne, 1881-1973)
Reconnu comme l'un des artistes les plus célèbres et influents du vingtième siècle et travaillant surtout en France, Picasso est un membre éminent de l'avant-garde parisienne qui comprend Henri Matisse et Georges Braque. Beaucoup considèrent son tableau *Les demoiselles d'Avignon*, 1907, comme le plus important du vingtième siècle.

pictorialisme
Mouvement international – florissant des années 1880 aux premières décennies du vingtième siècle –, le pictorialisme contribue à faire reconnaître la photographie comme un moyen d'expression artistique et non uniquement comme un outil scientifique ou documentaire. Les pictorialistes ont expérimenté diverses techniques photographiques pour obtenir des effets artistiques. Leurs photographies se caractérisent généralement par un effet de flou artistique et un éclairage diffus.

Ray, Man (États-Unis, 1890-1976)
Né Emmanuel Radnizky, Man Ray est un artiste et un photographe dadaïste et surréaliste, et le seul États-unien associé aux deux groupes. Après avoir travaillé avec Marcel Duchamp à New York, Ray s'installe à Paris où il commence ses expérimentations en photographie et développe des photographies sans caméra (photogrammes ou rayographies) en plaçant des objets sur du papier sensible à la lumière. Il crée également des ready-mades et des films, et il publie des portraits photographiques dans des magazines de mode en plus de collaborer avec la photographe Lee Miller, le sujet d'une part importante de son œuvre dans les années 1930.

Roycroft Arts and Crafts
Colonie d'artistes centrée sur les métiers d'arts, la Roycroft est fondée en 1895 par l'artiste et écrivain des États-Unis Elbert Hubbard (1856-1915). Situé dans le village d'East Aurora, à New York, le campus de la compagnie abritait à la fois une presse d'imprimerie, permettant la réalisation de projets d'auto-édition, des ateliers et des espaces de réunion. En 1910, la communauté compte près de 500 artistes réunissant une diversité de pratiques, dont la gravure, la fabrication de meubles, la métallurgie et la reliure. Le campus de la Roycroft Arts and Crafts est classé monument historique national en 1986.

Société anonyme
La Société anonyme est un organisme fondé à New York en 1920 par Katherine Dreier, Marcel Duchamp et Man Ray pour promouvoir l'appréciation et la pratique de l'art moderne aux États-Unis par des expositions, des conférences, des programmes publics, des publications et l'acquisition d'œuvres d'art. Sa collection est actuellement conservée à l'Université Yale. Lawren S. Harris a joué un rôle important dans l'organisation de l'exposition de la Société, *International Exhibition of Modern Art (Exposition internationale d'art moderne*), présentée en 1927 à l'Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario), qui a provoqué une vive polémique.

Steichen, Edward (Luxembourg/États-Unis, 1879-1973)
Né au Luxembourg et élevé dans le Michigan, Edward Steichen est le créateur de photographies pictorialistes qui ont exercé une grande influence dans nombre de domaines. Ses œuvres contribuent à la mise en valeur du potentiel artistique du médium photographique avant que ses images de mode et ses photos publicitaires novatrices ne le rendent mondialement célèbre en tant que photographe en chef pour *Vogue* et *Vanity Fair* dans les années 1920. Steichen sert plus tard à titre de directeur de l'unité photographique de l'aviation navale américaine pendant la Seconde Guerre mondiale. De 1947 à 1961, il dirige le département de photographie du Musée d'art moderne, où il organise des expositions extrêmement populaires telles que *The Family of Man/La grande famille des hommes*.

Stieglitz, Alfred (États-Unis, 1864-1946)
Stieglitz fait ses études en Allemagne et amorce sa carrière en tant que photographe de style pictorialiste. Il est également critique, de même qu'éditeur et rédacteur en chef du périodique *Camera Work*; enfin, il est aussi propriétaire d'une galerie d'art dont l'influence façonne le développement de la photographie en tant que discipline des beaux-arts dans les États-Unis du vingtième siècle. En 1917, son travail l'amène vers une tentative de capturer de façon transparente, une réalité moderne qui change constamment et évolue à un rythme effréné. Sa série de portraits de son épouse, la peintre Georgia O'Keefe, est un exemple de ce style tardif.

tirage au palladium
Ce procédé de tirage photographique est réalisé en exposant à la lumière UV, par le truchement d'un négatif, un papier recouvert de sels de fer sensibles à la lumière, dont le palladium. De ce procédé résulte une image monochromatique. Le tirage au palladium a été breveté par l'inventeur britannique William Willis à la fin du dix-neuvième siècle. Il est apprécié des artistes pour sa durabilité et les effets créés par sa riche palette de nuances douces.

Weber, Max (États-Unis, 1881-1961)
Peintre, sculpteur, graveur et poète moderne novateur, Weber adopte une approche spirituelle de l'art. Il est associé à des artistes tels que Henri Matisse, Pablo Picasso et Henri Rousseau. En 1910, il organise la première exposition individuelle de Rousseau aux États-Unis.

White, Clarence H. (États-Unis, 1871-1925)
Photographe et enseignant né en Ohio, White est considéré comme l'un des membres fondateurs du mouvement Photo-Secession, qui a fait progresser l'acceptation de la photographie en tant que moyen d'expression artistique. Entre autres écoles, il fonde la Clarence H. White School of Photography à New York en 1914, où il a pour élèves des personnalités telles que Margaret Bourke-White, Dorothea Lange et Margaret Watkins.

Women's Art Association of Canada (WAAC)
Cette association, fondée en 1887 par Mary Dignam, qui en a également été la première présidente, a été inspirée par la Art Students League de New York. Aujourd'hui, la Women's Art Association of Canada est une organisation sans but lucratif qui compte environ deux cents membres offrant des bourses aux femmes dans divers domaines des beaux-arts et de l'artisanat d'art.

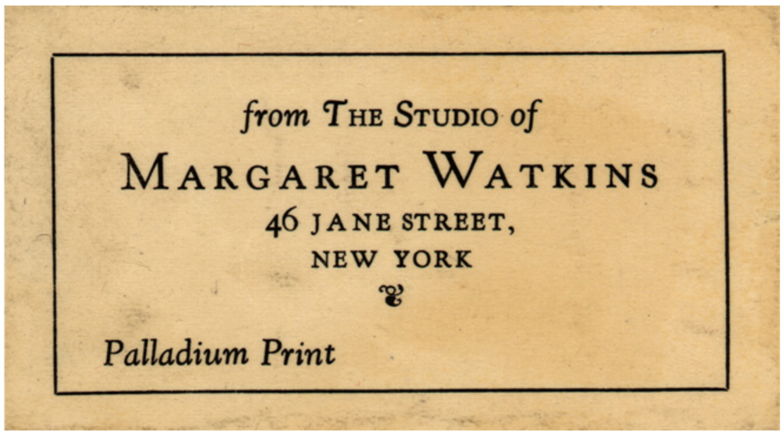


SOURCES ET RESSOURCES

Margaret Watkins publie trois courts essais sur la photographie et laisse d'importantes archives de documents, aujourd'hui conservées à la bibliothèque de l'Université McMaster à Hamilton, en Ontario. Elle présente une exposition individuelle remarquable à New York en 1923 et participe à plus de vingt-six expositions collectives au cours de sa vie, aux États-Unis, au Canada et ailleurs dans le monde. Grâce aux efforts de son voisin Joseph Mulholland, elle entre dans l'histoire de la photographie dans les années 1990. L'ouvrage de Mary O'Connor et Katherine Tweedie, *Seduced by Modernity: The Photography of Margaret Watkins* (2007), constitue une étude essentielle de sa vie et de son œuvre. Deux expositions d'envergure –

Domestic Symphonies/Symphonies domestiques, 2012, du Musée des beaux-arts du Canada, et _Black Light_ (Lumière noire), 2021, de diChroma Photography – ont permis à un plus large public de découvrir son œuvre.





GAUCHE : Vue d’installation de l’exposition *Margaret Watkins: Black Light* (Margaret Watkins. Lumière noire), commissariée par Anne Morin, produite par diChroma Photography, CentroCentro, Madrid, 2022. DROITE : Carte de visite de l’atelier de Margaret Watkins, 1919-1928, The Hidden Lane Gallery, Glasgow.

PRINCIPALES EXPOSITIONS (Y COMPRIS LES EXPOSITIONS POSTHUMES)

Du vivant de Watkins

a) Expositions individuelles

1923	Art Center, New York.
1924	Jackson St. Branch Library of the New York Circulating Library, New York. Canadian Business and Professional Women’s Club of New York.

b) Expositions collectives

1917	Une exposition de photographie picturale, Clarence H. White School of Photography, New York.
1920	Exposition du club de photographie amateur de Copenhague (section américaine – collection rassemblée avec l’appui des Pictorial Photographers of America), Copenhague.
1921	Exposition des anciennes de la Clarence H. White School of Photography (neuf femmes photographes), Wellesley College, Wellesley, et Smith College, Northampton. Également tenue au Teachers College de l’Université Columbia, New York; à l’Unitarian Church, Flushing; et dans le cadre de l’exposition de 1920 à Copenhague. Exposition des Pictorial Photographers of America, Art Center, New York. Premier prix : *Still Life – Circles* (*Nature morte – Cercles*). Première exposition internationale annuelle de la photographie picturale, Pictorial Photographers Society of San Francisco.

1922	Premier salon international de la photographie de Kohakai, Kobe, Tokyo, Osaka et Kyoto. Deuxième exposition internationale annuelle de la photographie picturale, Photographic Society of San Francisco. Deuxième exposition annuelle de l'Emporium, San Francisco. Deuxième prix : *The Kitchen Sink (L'évier*).
1923	Salon international de la photographie picturale des Pictorial Photographers of America, Art Center, New York. Deuxième salon international de la photographie de Kohakai, Kobe, Tokyo, Osaka et Kyoto. Troisième exposition internationale annuelle de l'Emporium, San Francisco. Deuxième prix : *At the Baby Clinic [Greenwich Settlement House]* (*À la clinique pour bébés [Maison de l'établissement de Greenwich]*). Troisième exposition internationale de la photographie picturale, New Westminster, C.-B. Mention honorable : *Domestic Symphony* (*Symphonie domestique*). Deuxième exposition internationale annuelle de la photographie picturale, Pictorial Photographers Society of San Francisco et Oakland Art Association, San Francisco. Quatrième salon annuel de photographie picturale de Frederick & Nelson, Seattle. Premier prix : *The Princess* (*La princesse*). Exposition internationale du Salon de la photographie de Londres des Musées de la Royal Society of Painters in Water Colours, Londres.
1924	Kodak Park Camera Club, Rochester, NY. Troisième salon international de la photographie de Kohakai, Kobe. Exposition internationale de photographie, Bandung, Java. Exposition des Salons de l'Amérique : aquarelles, gravures, dessins, etc., Anderson Galleries, New York. Cinquième salon annuel de photographie picturale de Frederick & Nelson, Seattle. Cinquième prix : *At the Baby Clinic* (*À la clinique pour bébés*). Troisième exposition internationale annuelle de la photographie picturale, Pictorial Photographers Society of San Francisco et San Francisco Museum of Art, Galleries of the California School of Fine Arts, San Francisco.
1925	Exposition de photographies réalisées par les élèves et les anciennes cohortes de la Clarence H. White School of Photography, Art Center, New York. Deuxième salon international de la photographie picturale, Pictorial Photographers of America, Art Center, New York. Salon international de la photographie de San Francisco.
1928	Salon de la photographie de Londres, Musées de la Royal Society of Painters in Water Colours, Londres.
1936	Exposition annuelle de la Glasgow and West of Scotland Photographic Association, Glasgow. Premier prix, classe 1 : *The Kitchen Sink* (*L'évier*); Trophée S^{ir} Hugh Reid, classe 2 : *The Princess* (*La princesse*); deuxième prix, classe 2 : *Model Resting* (*Modèle se reposant*).

1937	Exposition annuelle de la Glasgow and West of Scotland Photographic Association, Glasgow. Troisième exposition annuelle, concours de photographie écossais sous les auspices de la Scottish Photographic Federation, Daily Record Newspaper House, Glasgow. Vivement saluées : *A Study – Ellipse & Triangle* (*Une étude – ellipse et triangle*) et *Angna Enters – Dancer* (*Angna Enters – danseuse*).

<u>**Expositions posthumes**</u>

a) Expositions individuelles

1981	20 juin au 11 juillet. *Margaret Watkins: Photographs from the '20s* (Margaret Watkins : photographies des années 1920), Third Eye Centre, Glasgow.
1986	Light Gallery, New York.
1996	*Margaret Watkins, 1884-1960: Photographs* (Margaret Watkins, 1884-1960 : photographies), Street Level Gallery, Glasgow. *Margaret Watkins*, Robert Mann Gallery, New York.
2012-2014	*Margaret Watkins: Domestic Symphonies/Margaret Watkins : Symphonies domestiques*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (2012), Musée d'art McMaster, Hamilton (2013), Robert Mann Gallery, New York (2013), Museum London (2014).
2021-2022	*Margaret Watkins: Black Light* (Margaret Watkins. Lumière noire), Kutxa Kultur Artegunea, San Sebastián; CentroCentro, Madrid; Mai Mano House, Budapest; Art Gallery of Hamilton; Centro Cultural de Cascais.

b) Principales expositions collectives

1996	*Pictorialism into Modernism: The Clarence H. White School of Photography* (Du pictorialisme au modernisme : la Clarence H. White School of Photography), Detroit Institute of arts. *Women in Photography* (Femmes en photographie), New York Public Library.
2018	*Clarence H. White and His World: The Art and Craft of Photography, 1895-1925* (Clarence H. White et son monde : l'art et le métier de la photographie, 1895-1925), Princeton University Art Museum.
2021-2022	*The New Woman Behind the Camera* (La Nouvelle Femme derrière l'objectif), National Gallery of Art, Washington, et Metropolitan Museum of Art, New York. *Uninvited: Canadian Women Artists in the Modern Moment/Sans invitation : les artistes canadiennes de la modernité*, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg.
2022	*Our Selves: Photographs by Women Artists from Helen Kornblum* (Nous-mêmes : Photographies de femmes artistes par Helen Kornblum), Museum of Modern Art, New York.

Watkins a tenu des expositions solos à la **Hidden Lane Gallery** de Glasgow à plusieurs occasions, trop nombreuses toutefois pour les énumérer toutes ici.

PRINCIPAUX ÉCRITS PUBLIÉS PAR L'ARTISTE

« Advertising and Photography », *Pictorial Photography in America,* nº 4 (1926), n.p.

« Editorial Comment », *Pictorial Photography in America*, nº 4 (1926), n.p.

« How My Art Enriches Life », *Ground-Glass: Bulletin du Newark Camera Club*, nº 8 (septembre 1926), p. 5.

« The House I Love », *Canadian Magazine*, vol. 47, nº 3 (1916), p. 199.

« Concerning the Pervasive Influence of Art », *Boston Sunday Globe*, 6 juin 1915.

« Charity » et « Sympathy », *Methodist Magazine and Review: Devoted to Religion, Literature, and Social Progress*, nº 57 (1903), p. 457, 320.

PRINCIPAUX ÉCRITS SUR L'ŒUVRE DE L'ARTISTE

Borcoman, James, dir., *Magiciens de la lumière*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1993.

«A Fresh Angle: The Revolutionary Gaze of Margaret Watkins – in pictures», *The Guardian*, 12 août 2021.

Fulton, Marianne, dir., *Pictorialism into Modernism: The Clarence H. White School of Photography*, New York, Rizzoli, 1996. Y figurent Bonnie Yochelson, «Clarence H. White, Peaceful Warrior»; et Kathleen A. Erwin, «"Photography of the Better Type": The Teaching of Clarence H. White» ainsi que «Biographies».

Margaret Watkins: 1884-1960: Photographs, Glasgow, Street Level Gallery, 1996. Y figurent H. Belloff, «A Lost Feminity»; J. Mulholland, «A Life in Photographs»; et L. Pauli, «"A Few Hellers": Women at the Clarence H. White School of Photography».

Morin, Anne, dir., *Margaret Watkins: Black Light*, Madrid, diChroma Photography, 2021. Y figurent notamment : Anne Morin,« Black Light » et Tintin Törncrantz, « Margaret Watkins at Last Revealed ».

Mulholland, Joseph, écrits de 1972 à 2021. Multiples articles portant sur la vie et l'œuvre de Margaret Watkins, dont :

Mulholland, Joseph, «Miss Watkins», *Margaret Watkins: Black Light*, Anne Morin, dir., Madrid, diChroma Photography, 2021, p. 17-18.

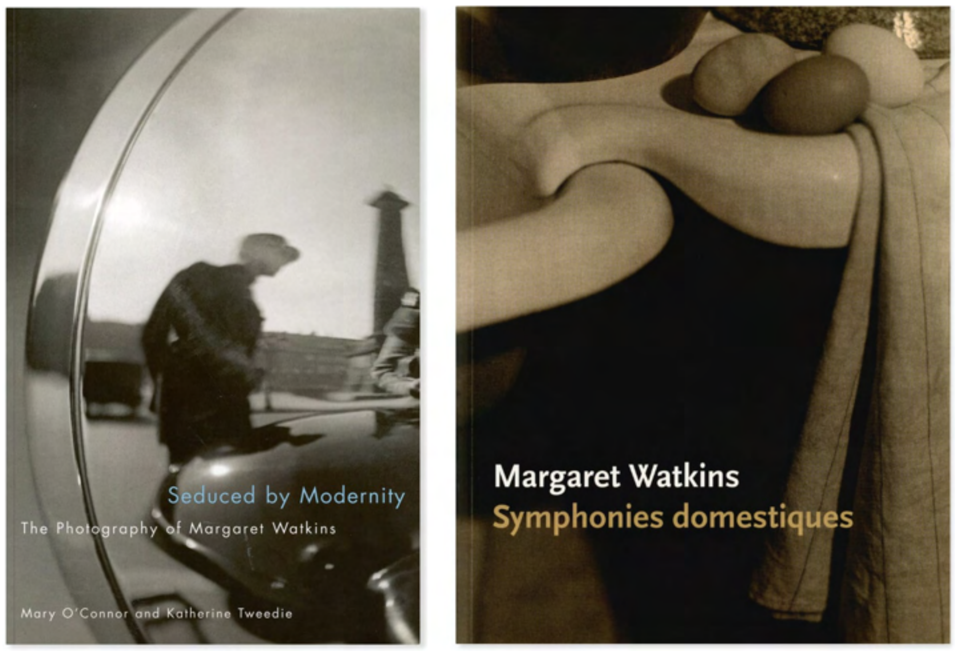
––, «Margaret Watkins», *Margaret Watkins : Symphonies domestiques*, Lori Pauli, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2012, p. 8-11.

——, «Preface», *Seduced by Modernity: The Photography of Margaret Watkins*, Mary O’Connor et Katherine Tweedie, dir., p. xvii–xx, Montréal et Kingston, McGill-Queen’s University Press, 2007.

——, «Glasgow Notes» et «Margaret Watkins in Russia», *Glasgow Review*, été 1997, p. 18, 23-28.

——, «A Life in Photographs», *Margaret Watkins, 1884–1969: Photographs*, Martha McCulloch, dir., Glasgow, Street Level Gallery and Workshop, 1994.

——, «Chance Request Leads to Discovery and Exhibit at Light Gallery», *Photograph Collector*, 15 mai, 1984.



GAUCHE : Couverture de *Seduced by Modernity: The Photography of Margaret Watkins* par Mary O’Connor et Katherine Tweedie, Montréal et Kingston, McGill-Queen’s University Press, 2007. DROITE : Couverture de *Margaret Watkins : Symphonies domestiques* par Lori Pauli, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2022.

——, «A Sad Strange Gleam of Vision», *Photograph Collector*, printemps 1982.

——, «Portrait of an Artist», *Scottish Field*, octobre 1981, p. 73-78.

——, «A Reminiscence», *Margaret Watkins: Photographs 1917–1930*, Glasgow, Third Eye Centre, 1981.

——, «Photographs by Margaret Watkins», *Glasgow Review*, été 1972, p. 23.

Mulholland, Joseph et George Oliver, *Margaret Watkins: Photographs 1917–1930*, Glasgow, Third Eye Centre, 1981.

O’Connor, Mary, et Katherine Tweedie, *Seduced by Modernity: The Photography of Margaret Watkins*, Montréal et Kingston, McGill-Queen’s University Press, 2007.

O’Connor, Mary, «Pivotal Moments in the Photography of Margaret Watkins: 1928, 1923», *Margaret Watkins: Black Light*, Anne Morin, dir., Madrid, diChroma Photography, 2021.

——, «Margaret Watkins’s Self-Portraits», *The Artist Herself: Self-Portraits by Canadian Historical Women Artists*, Alicia Boutilier et Tobi Bruce, dir., Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 2015.

——, «La Clarence H. White School of Photography : construire un modernisme “à part” Stieglitz», *Carrefour Alfred Stieglitz*, Jay Bochner et Jean-Pierre Montier, dir., Presses universitaires de Rennes, 2012.

——, «From Amateur to Professional: The Advertising Photography of Margaret Watkins, 1924–1928», *Rethinking Professionalism: Essays on Women and Art in Canada*, Kristina Huneault et Janice Anderson, dir., Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2012.

——, «The Objects of Modernism: Everyday Life in Women's Magazines, Gertrude Stein and Margaret Watkins», *American Modernism across the Arts*, Jay Bochner et Justin Edwards, dir., New York, Peter Lang, 1999.

Parsons, Sarah, «Margaret Watkins», *Uninvited: Canadian Women Artists in the Modern Moment*, Sarah Milroy, dir., Kleinburg, Collection McMichael d'art canadien, 2021, p. 197-198.

Pauli, Lori, «Margaret Watkins : une vie en trois actes», *Margaret Watkins : Symphonies domestiques*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2012, p. 12-43.

——, «Margaret Watkins: Making It Home», *Studies in Photography*, vol. 5, 2000-2001, p. 16-23.

—-, «"A Few Hellers": Women at the Clarence H. White School of Photography», *Margaret Watkins: 1884-1960: Photographs*, Glasgow, Street Level Gallery, 1996.

«Photography Comes into the Kitchen: A Group of Photographs by Margaret Watkins Showing Modernist, or Cubist, Patterns in Composition», *Vanity Fair*, octobre 1921, p. 60.

Publications de la Hidden Lane Gallery, Glasgow :
Margaret Watkins – Forgotten Woman (2009/2015), *Glasgow in the 1930s* (2010/2015), *Glasgow in the 1930s II* (2014), *Paris 1933* (2011), *Leningrad and Moscow 1933 I* (2012), *Art and Advertising* (2013) et *London in the 1930s* (2015).

SOURCES D'ARCHIVES

Archives Laura Gilpin, Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas.
Archives municipales de Glasgow, documents de la famille Anderson, Bibliothèque Mitchell, Glasgow.

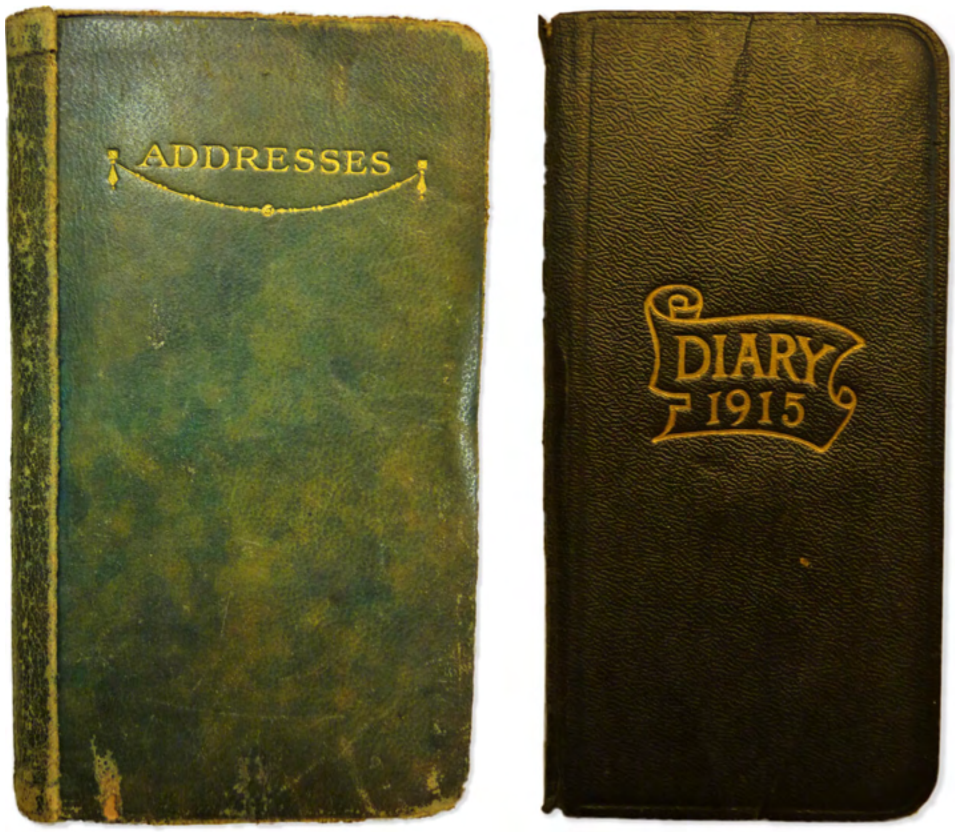
Bibliothèque du Congrès, Washington :
– Collection Clarence H. White, division des estampes et des photographies.
– Collection Warren et Margot Coville, division des estampes et des photographies.
– Correspondance de Henry Putnum, collections de la division des manuscrits.

Camp Lanier (Eliot, Maine), documents, Société historique du Maine, Portland.

Clarence H. White et les archives de la Clarence H. White School of Photography, Princeton University Art Museum, Princeton.

Fonds Margaret Watkins, division des archives et des collections de recherche William Ready, Bibliothèque Mills Memorial, Université McMaster, Hamilton.

Joseph Mulholland, Glasgow : photographies, négatifs et tirages contact de Watkins.



GAUCHE : Couverture du carnet d'adresses de Margaret Watkins, 1938-1969, fonds Margaret Watkins, Université McMaster, Hamilton. DROITE : Couverture du journal de poche de Margaret Watkins, 1915, fonds Margaret Watkins, Université McMaster, Hamilton.

PRINCIPAL ENTRETIEN AVEC L'ARTISTE

The Christian Science Monitor, cité dans « Former Hamilton Girl in Greenwich Village », *Hamilton Spectator*, 26 avril 1929.

AUDIO ET VIDÉO SUR L'ARTISTE

Peter Le Neve Foster, *Seeing the USSR,* 1933, film sur la visite du groupe de la Royal Photographic Society (dont Watkins) à Leningrad et à Moscou, 15 min.

Barnaby Robson, *Watkins*, dans Malcolm Lindsay, *After the Snow*, 2015, composition musicale, https://www.youtube.com/watch?v=rxAHSBJgKbk.

Anne Morin, *Margaret Watkins*, San Sebastián (Espagne), Kutxa Kultur Artegunea, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=JDkhG6dKVKk.

Anne Morin et Joseph Mulholland, *Close up: Margaret Watkins*, Street Level Photoworks, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=APilRHcXBJQ.

Margaret Watkins: Not an Everyday Life – A Conversation with Mary O'Connor, Art Gallery of Hamilton, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=ILk9e4u5Ybo.

Mary O'Connor et Katherine Tweedie, *Archive Traces: Margaret Watkins Photographer*, 2022, film, 14 min.

LECTURES COMPLÉMENTAIRES

Davidov, Judith Fryer, *Women's Camera Work: Self/Body/Other in American Visual Culture*, Durham, Duke University Press, 1998.

Dow, Arthur Wesley, *Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers*, 1920, réimpression, Berkeley, University of California Press, 1997.

Lundgren, Adrienne, «Cyanotype, Platinum and Palladium Printing: The Siderotype Artistry of Clarence H. White», *Clarence H. White and His World: The Art and Craft of Photography, 1895-1925,* Anne McCauley, dir., Princeton University Art Museum; New Haven et Londres, Yale University Press, 2017, p. 342-352.

McCauley, Anne, dir., *Clarence H. White and His World: The Art and Craft of Photography, 1895-1925*, Princeton University Art Museum; New Haven et Londres, Yale University Press, 2017.

Nelson, Andrea, *The New Woman Behind the Camera*, Washington, National Gallery of Art, 2020.

Rosenblum, Naomi, *A History of Women Photographers*, 1994, Paris, Abbeville Press, 3e éd., 2010.

À PROPOS DE L'AUTRICE

MARY O’CONNOR

Mary O’Connor est professeure émérite au département d’anglais et d’études culturelles de l’Université McMaster. Son intérêt pour la culture moderniste (1890-1939) ne s’est jamais démenti depuis son doctorat à l’Université de Toronto, et malgré les nombreuses voies qu’elle a empruntées dans ses recherches, notamment consacrées aux œuvres romanesques d’écrivaines afro-américaines, à la description du quotidien dans la pratique littéraire des femmes au dix-septième siècle, à la promotion de la santé des femmes ainsi qu’à la photographie. Le fil conducteur de ses travaux est sans doute le quotidien dans ses diverses expressions culturelles et sociales. O’Connor a été co-commissaire d’expositions sur l’art des femmes, d’une part, au Musée d’art McMaster, avec *Embodied Matter* (Matière incarnée) en 2006, et, d’autre part, au Centre des sciences de l’Ontario, avec *The Archive and Everyday Life* (Les archives et la vie quotidienne) en 2015.

C’est par ses recherches sur la vie quotidienne et les objets qui en font partie qu’elle a découvert les natures mortes photographiques de Margaret Watkins conservées au Musée des beaux-arts du Canada. Depuis 1999, O’Connor a publié ses travaux sur Margaret Watkins dans des chapitres de livres, des catalogues d’exposition et dans la monographie qu’elle a co-écrite avec Katherine Tweedie, *Seduced by Modernity: The Photography of Margaret Watkins* (2007). En 2022, en collaboration avec Katherine Tweedie, elle a créé le court métrage *Archive Traces: Margaret Watkins Photographer*, qui a été projeté à la Art Gallery of Hamilton.



« Depuis que j’ai découvert l’arrangement radical des objets quotidiens dans *The Kitchen Sink* (*L’évier*) en 1993, je suis souvent revenue à l’œuvre de Watkins, cherchant des façons inédites de comprendre cette Nouvelle Femme créative des années 1920 et son art moderniste d’avant-garde. »



ISBN 978-1-4871-0333-0

Publié au Canada

Institut de l’art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire, Toronto (ON) M5S 2E1

COPYRIGHT ET MENTIONS

Remerciements

De l’Institut de l’art canadien
L’Institut de l’art canadien tient à souligner la générosité du commanditaire en titre de cet ouvrage, Alexandra Bennett en mémoire de Jalynn Bennett.

Nous remercions également le commanditaire fondateur de l’Institut de l’art canadien, BMO Groupe financier.

Nous saluons enfin la générosité de toutes les personnes qui soutiennent l’Institut de l’art canadien et rendent notre travail possible.

De l’autrice
Comme toujours, je remercie Joseph Mulholland de m’avoir permis de plonger dans son exceptionnelle collection d’archives de Margaret Watkins, d’avoir fait don des documents à l’Université McMaster et de nous avoir permis de reproduire de nombreuses photographies dans ce livre. Je remercie Tobi Bruce, de la Art Gallery of Hamilton, de s’intéresser à Margaret Watkins et de m’avoir encouragée à écrire ce livre. Mais celui-ci n’aurait pu voir le jour sans les recherches et les écrits sous-jacents que Katherine Tweedie a effectués avec moi au fil des ans sur Margaret Watkins, notamment pour notre ouvrage paru en 2007 chez McGill-Queen’s University Press, *Seduced by Modernity: The Photography of Margaret Watkins*. Notre collaboration à la réalisation du film *Archive Traces: Margaret Watkins Photographer* m’a permis d’être bien préparée

pour plonger dans la rédaction de cette publication de l'IAC. Merci également à Katherine pour les numérisations d'origine des images. Merci à la division des archives et des collections de recherche William Ready de l'Université McMaster d'avoir facilité la manipulation des documents de Margaret Watkins, et un grand merci à l'équipe de l'IAC pour son travail minutieux et créatif en coulisses : Sara Angel, Jocelyn Anderson, Emma Doubt, Tilman Lewis, Olivia Mikalajunas, Tara Ng, Claudia Tavernese, Simone Wharton et toutes les autres personnes de l'équipe de l'IAC qui ont contribué à ce livre. Merci à ma famille, Gaby et Sarah Moyal, pour leur amour et leur soutien, et à mes nombreux proches de m'avoir écoutée discourir pendant des heures de la vie et des photographies de Margaret Watkins.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de l'ensemble des objets protégés par le droit d'auteur dans cette publication. L'Institut de l'art canadien corrigera cependant toute erreur ou omission.

L'IAC tient à remercier les personnes suivantes pour leur aide et collaboration : le Amon Carter Museum of American Art (Selena Capraro); la Art Gallery of Hamilton (Bo Shin); la bibliothèque de l'Université McMaster (Kyle A. D. Pugh); CentroCentro; diChroma Photography (Anne Morin et Tessa Demichel); la Hidden Lane Gallery (Carole Dunlop et Joseph Mulholland); les McGill-Queen's University Press (Paloma Friedman); le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro et Philip Dombowsky); la Nailya Alexander Gallery (Nailya Alexander); Postes Canada (Joy Parks); le Princeton University Art Museum (Kelly Flaherty); la succession Boris Ignatovich ainsi que la succession Ralph Steiner (William Oram).

L'IAC remercie les propriétaires de collections privées qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cet ouvrage.

Mention de source de l'image de la page couverture



Margaret Watkins, *The Tea Cup [advertisement for Cutex]* (*La tasse de thé [publicité pour Cutex]*), 1924. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Frances Bode de la Clarence H. White School of Photography, *Margaret Watkins*, 1921. (Voir les détails ci-dessous.)



Œuvres phares : Margaret Watkins, *Study for an advertisement [Woodbury's Soap]* (*Étude pour une publicité [Savon Woodbury]*), 1924. (Voir les détails ci-dessous.)



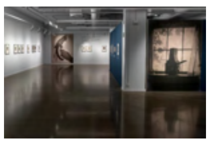
Questions essentielles : Margaret Watkins, *The Builder, "Peter the Great"* (*Le bâtisseur, «Pierre le Grand»*), 1933. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : Margaret Watkins, *Phenix Cheese* (*Fromage de marque Phenix Cheese*), 1923. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Margaret Watkins, *The Negative* (*Le négatif*), 1919. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Vue d'installation de l'exposition *Margaret Watkins: Black Light* (Margaret Watkins. Lumière noire), commissariée par Anne Morin, produite par diChroma Photography, Kutxa Kultur Artegunea, San Sebastián, Espagne, 2021. (Voir les détails ci-dessous.)



Copyright et mentions : Margaret Watkins, *Untitled [Poppies]* (*Sans titre [Coquelicots]*), v.1920. (Voir les détails ci-dessous.)

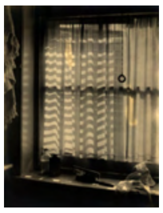
Mentions de sources des œuvres de Margaret Watkins



At the Baby Clinic [Greenwich Settlement House] (*À la clinique pour bébés [Maison de l'établissement de Greenwich]*), 1918. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



The Back of A.Z.W. [Woman by the campfire] (*Le dos de A.Z.W. [Femme près du feu de camp]*), v.1914-1923. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



The Bathroom Window [Sun Pattern] (*La fenêtre de la salle de bain [Motif de soleil]*), 1919. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



The Blythswood Multiple [Steps 1] (*Les multiples de Blythswood [Marches 1]*), v.1937. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de CentroCentro, Madrid. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Bridge, Canaan, Connecticut (*Pont, Canaan, Connecticut*), 1919. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



The Builder, "Peter the Great" (*Le bâtisseur, «Pierre le Grand»*), 1933. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



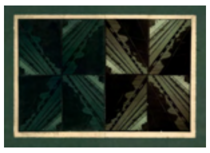
Design – Angles (*Angles – design*), 1919. Collection du Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth (P1983.41.3). Avec l'aimable autorisation du Amon Carter Museum of American Art. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Design – Curves (*Courbes – design*), 1919. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Design for Carpet, "Blythswood", front steps, centered (*Design pour tapis «Blythswood», marches avant, centré*), v.1937. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Design for Lino, "Daily Express" [Jazzed Repeat] (*Design pour lino, « Daily Express » [Répétition jazzée]*), v.1937. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Domestic Symphony (*Symphonie domestique*), 1919. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat en 1984 grâce à une subvention du gouvernement du Canada en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels (20627). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Joseph Mulholland, Glasgow. Mention de source : MBAC.



Dutch Girl Reading [Olivette Falls] (*Jeune fille néerlandaise lisant [Olivette Falls]*), 1918. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Ellipse & triangle, 1924-1928. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Evening (*Soir*), 1923. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



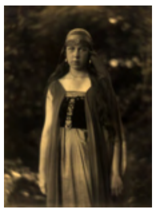
From the Finnieston crane, looking down (*Vue de la grue Finnieston, en regardant en bas*), 1932-1938. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Glassware (*Verrerie*), 1924-1928. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Godiva and the Gossips (*Godiva et les commères*), 1931. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Hannah, 1916. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Head in Hand (*Tête dans une main*), v.1925. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



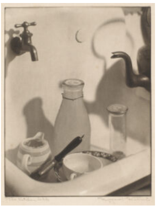
International Colonial Exhibition, Paris (*Exposition coloniale internationale, Paris*), 1931. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow (n.PA.4.16). Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Josephine in Sunlight (*Joséphine au soleil*), v.1916. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Katherine at Home (*Katherine chez elle*), v.1925. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



The Kitchen Sink (*L'évier*), 1919. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat en 1984 grâce à une subvention du gouvernement du Canada en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels (20629). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Lanier Camp, Bible Play, Samuel and Eli (*Camp Lanier, jeu biblique, Samuel et Eli*), 1916. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



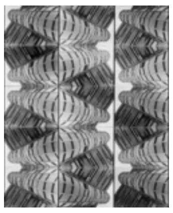
London [Daily Express] (*Londres [Daily Express]*), v.1928. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



The Model Contest, Youth Festival (*Concours de modèles réduits, Festival de la jeunesse*), 1933. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Moscow (*Moscou*), 1933. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



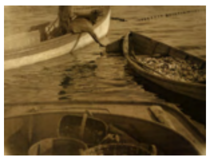
Moscow (*Moscou*), v.1935. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Moscow [Youth Festival] (*Moscou [Festival de la jeunesse]*), 1933. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



The Negative (*Le négatif*), 1919. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



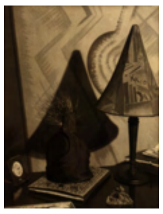
Opus 1, 1914. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



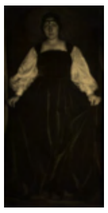
Phenix Cheese (*Fromage de marque Phenix Cheese*), 1923. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Portrait of Ezra Winter (*Portrait d'Ezra Winter*), 1924. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



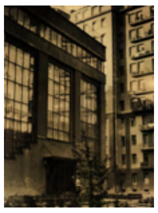
Portrait of Nina B. Price – [Abstraction] (*Portrait de Nina B. Price – [Abstraction]*), 1925. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



The Princess (*La princesse*), 1921. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Reclining Nude (*Nu allongé*), 1923. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Reconstruction, Dining Hall & Workers' Flats Opposite Kremlin (*Reconstruction, salle à manger et logements pour les ouvriers en face du Kremlin*), 1933. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Reconstruction, Moscow (*Reconstruction, Moscou*), 1933. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



The Relations of Art to Democracy

«The Relations of Art to Democracy», *Boston Sunday Globe*, 1915, par Margaret Watkins. Division des archives et des collections de recherche William Ready, Université McMaster, Hamilton, fonds Margaret Watkins, boîte 4, dossier 68. Avec l'aimable autorisation de l'Université McMaster. © Joseph Mulholland, Glasgow.



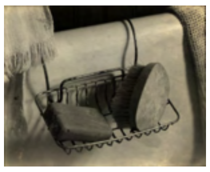
Self-Portrait (*Autoportrait*), 1923. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



So This Is Paris (*Voici donc Paris*), 1931. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Still-Life with Mirror and Flowers (*Nature morte au miroir et aux fleurs*), v.1926. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat en 1984 grâce à une subvention du gouvernement du Canada en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels (20625). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Joseph Mulholland, Glasgow. Mention de source : MBAC.



Still Life – Bath Tub (*Nature morte – baignoire*), 1919. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Still Life – Circles (*Nature morte – cercles*), 1919. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Still-Life – Shower Hose (*Nature morte – tuyau de douche*), 1919. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat en 1984 grâce à une subvention du gouvernement du Canada en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels (20628). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Joseph Mulholland, Glasgow. Mention de source : MBAC.



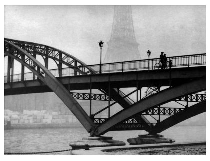
Study for an advertisement [Woodbury's Soap] (*Étude pour une publicité [Savon Woodbury]*), 1924. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow. Mention de source : MBAC.



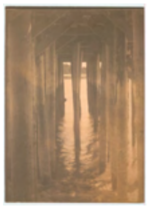
The Tea Cup [advertisement for Cutex] (*La tasse de thé [publicité pour Cutex]*), 1924. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Tower of Ivory (*Tour d'ivoire*), 1924. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



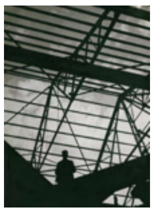
Untitled [Bridge and Eiffel Tower] (*Sans titre [pont et tour Eiffel]*), 1931. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow (c.PA.loose 10). Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Bridge posts in water, Maine] (*Sans titre [Piliers du pont dans l'eau, Maine]*), 1914. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Clarence H. White Summer School woman with camera] (*Sans titre [Femme de l'école d'été de Clarence H. White avec appareil photo]*), v.1915. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Construction, Glasgow] (*Sans titre [Construction, Glasgow]*), 1928-1938. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de CentroCentro, Madrid. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Construction, Glasgow] (*Sans titre [Construction, Glasgow]*), 1928-1938. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Finnieston crane from the opposite shore] (*Sans titre [La grue Finnieston vue de la rive opposée]*) 1932-1938. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Glasgow, Finnieston Crane] (*Sans titre [Glasgow, grue Finnieston]*), 1932-1938. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



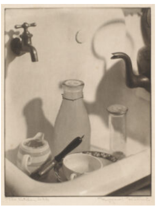
Untitled [Hold of ship] (*Sans titre [Cale d'un navire]*), 1928. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



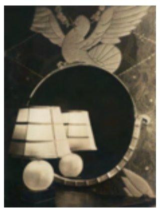
Untitled [Jane Street, New York City] (*Sans titre [Rue Jane, New York]*), 1919-1925. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



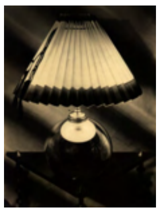
Untitled [Johnson & Johnson Modess sanitary napkin ad] (*Sans titre [publicité pour les serviettes hygiéniques Modess de Johnson et Johnson]*), 1924-1928. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Kitchen, Still Life] (*Sans titre [Cuisine, nature morte]*), 1921. Collection Marjorie et Leonard Vernon, Los Angeles County Museum of Art, don de la Annenberg Foundation, acquisition de Carol Vernon et Robert Turbin (M.2008.40.2323). Avec l'aimable autorisation du Los Angeles County Museum of Art. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Lamp and Mirror] (*Sans titre [lampe et miroir]*), 1924. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Lamp, study for Macy's ad] (*Sans titre [Lampe, étude pour la publicité de Macy's]*), 1925-1927. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Marion Rous] (*Sans titre [Marion Rous]*), v.1923. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



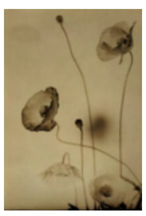
Untitled [Octobrist camp] (*Sans titre [Camp octobriste]*), 1933. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



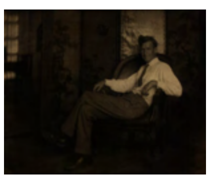
Untitled [Perfume atomizer advertisement] (*Sans titre [publicité pour un atomiseur de parfum]*), 1924-1928. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Poppies] (*Sans titre [Coquelicots]*), v.1920. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



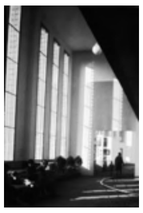
Untitled [Poppies] (*Sans titre [Coquelicots]*), v.1920. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Portrait of a Man] (*Sans titre [Portrait d'un homme]*), 1924. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Portrait of Nina B. Price] (*Sans titre [Portrait de Nina B. Price]*), 1925. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Pressa Fair] (*Sans titre [Foire Pressa]*), 1928. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow (n.GE.12.3). Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



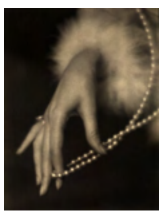
Untitled [Self-Portrait] (*Sans titre [Autoportrait]*), 1931. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Still Life with Mirrors and Windows, NYC] (*Sans titre [Nature morte avec miroirs et fenêtres, New York]*), 1927. Collection du Museum of Modern Art, New York, don d'Helen Kornblum en l'honneur de Roxana Marcoci (70.2020). Avec l'aimable autorisation du Museum of Modern Art. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Still-life, cabbage] (*Sans titre [Nature morte au chou]*), 1923. Collection du Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth (P1983.41.2). Avec l'aimable autorisation du Amon Carter Museum of American Art. © Joseph Mulholland, Glasgow.



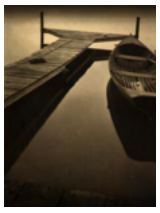
Untitled [Study for advertisement for Cutex nail polish] (*Sans titre [Étude pour une publicité pour le vernis à ongles Cutex]*), 1924. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow (1997.S.a.2). Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Untitled [Watkins's Graflex Camera] (*Sans titre [L'appareil photo Graflex de Watkins]*), v.1920-1922. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de CentroCentro, Madrid. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Verna Skelton, 1923. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'autorisation du CentroCentro, Madrid. © Joseph Mulholland, Glasgow.



The Wharf (*Le quai*), 1922. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Woolies (*Lainages*), v.1920. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.

Mentions de sources pour les photographies et les œuvres d'autres artistes



Affiche du film *Archive Traces: Margaret Watkins Photographer*, conçue par Sarah Dinnick, film réalisé par Mary O'Connor et Katherine Tweedie, 2022, financé par la Art Gallery of Hamilton et diChroma Photography, Madrid.



Affiche de Pressa (Exposition internationale de la presse), Cologne, 1928. Avec l'aimable autorisation de thecharnelhouse.org.



Appareil photo à viseur Graflex série B, 1907-1927. Collection du Queensland Museum, South Brisbane (H14743). Avec l'aimable autorisation du Queensland Museum. © Queensland Museum, Peter Waddington.



La carrière de Bibémus, 1895, par Paul Cézanne. Collection du Museum Folkwang, Essen, œuvre acquise en 1907, transférée à Essen en 1922, confisquée en 1937, réacquise en 1964 avec le soutien de la Westdeutschen Rundfunk. Avec l'aimable autorisation du Museum Folkwang. Mention de source : © Museum Folkwang.



Carte de visite de l'atelier de Margaret Watkins, 1919-1928. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery.



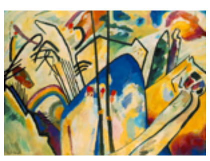
Carte postale du 41 Westbourne Gardens, date inconnue. Photographie non attribuée. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery.



Chorale de l'église méthodiste Centenary (Margaret Watkins est la première à gauche dans la première rangée), 1904. Photographie non attribuée. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery.



Clarence H. White (assis au centre) et Gertrude Käsebier (assise à droite), avec des élèves, école d'été de photographie, école d'été de photographie, Five Islands, Maine, v.1913. Photographie de Gertrude L. Brown. Collection de la Bibliothèque du Congrès, Washington, division des estampes et des photographies (PH – Brown [G.], n° 1 [taille A] [P&P]). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque du Congrès.



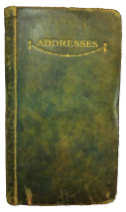
Cossacks (*Cosaques*), 1910, par Vassily Kandinsky. Collection de la Tate Modern, Londres, offerte par Mme Hazel McKinley (N04948). Avec l'aimable autorisation de la Tate Modern. Mention de source : © Tate.



Coupure de presse du *Sun and Globe* (New York), le 24 octobre 1923. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery.



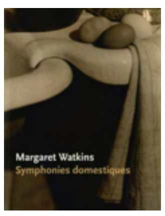
Couverture et double page de *Camera Work: A Photographic Quarterly*, nº 48 (octobre 1916), périodique publié et édité par Alfred Stieglitz, présentant l'œuvre de Paul Strand, *New York*, 1916. Collection du Victoria and Albert Museum, Londres (RPS.1256-2018). Avec l'aimable autorisation du Victoria and Albert Museum. Mention de source : © Victoria and Albert Museum.



Couverture du carnet d'adresses de Margaret Watkins, 1938-1969. Division des archives et des collections de recherche William Ready, Université McMaster, Hamilton, fonds Margaret Watkins, boîte 5, dossier 20. Avec l'aimable autorisation de l'Université McMaster.



Couverture du journal de poche de Margaret Watkins, 1915. Division des archives et des collections de recherche William Ready, Université McMaster, Hamilton, fonds Margaret Watkins, boîte 5, dossier 4. © Joseph Mulholland, Glasgow.



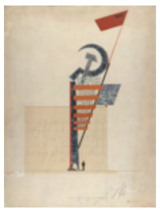
Couverture de *Margaret Watkins : Symphonies domestiques* par Lori Pauli, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2022. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Mention de source : MBAC.



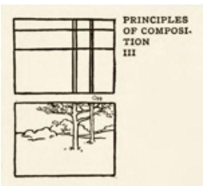
Couverture de *Seduced by Modernity: The Photography of Margaret Watkins* par Mary O'Connor et Katherine Tweedie, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007. Avec l'aimable autorisation de McGill-Queen's University Press, Montréal et Kingston.



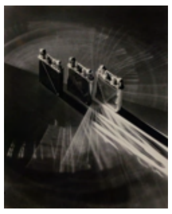
Couverture de la partition de *Traumerei* appartenant à Margaret Watkins, date inconnue, Oliver Ditson Company, Boston. Collection privée.



Design pour le drapeau du pavillon soviétique, exposition Pressa, Cologne, 1928, par El Lissitzky. Avec l'aimable autorisation de arthive.com.



Détail de *Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers* par Arthur Wesley Dow, septième édition, New York, Doubleday, Page & Company, 1913, p. 25. Avec l'aimable autorisation de hank_b sur archive.org.



Douglass Lighters (*Briquets Douglass*), 1928, par Edward Steichen, impression par George Tice. Avec l'aimable autorisation de la Gallery 270, Westwood, New Jersey.



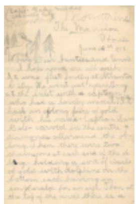
Eiffel Tower (*Tour Eiffel*), v. 1927, par Germaine Krull, extrait du portfolio MÉTAL, A. Calavas, dir., Paris, Librairie des arts décoratifs, 1928. Avec l'aimable autorisation de artblart.com. © Succession Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen.



Journal de poche de Margaret Watkins, 1915, division des archives et des collections de recherche William Ready, Université McMaster, Hamilton, fonds Margaret Watkins, boîte 5, dossier 4. © Joseph Mulholland, Glasgow.



The Kitchen Table: A Study in Ellipses (*La table de cuisine : une étude en ellipses*), par Paul Outerbridge Jr., présentée dans *Vanity Fair*, vol. 18, nº 5 (juillet 1922), p. 52. Avec l'aimable autorisation de *View: Theories and Practices of Visual Culture*, Varsovie.



Lettre de Meta G. Watkins (Margaret Watkins) à l'oncle Tom (Anderson), le 14 juin 1895, division des archives et des collections de recherche William Ready, Université McMaster, Hamilton, fonds Margaret Watkins, boîte 2, dossier 17. Avec l'aimable autorisation de l'Université McMaster. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Magasin de Frederick Watkins datant de 1899 (plus tard Robinson's), rue James Sud, Hamilton, v.1910-1919. Photographie non attribuée. Collection de la Bibliothèque publique de Hamilton.



Magasin Pratt & Watkins, Hamilton, 1893. Photographie non attribuée. Collection Baldwin de Canadiana, Bibliothèque publique de Toronto (SOUV_PIC-R-922). Mention de source : *Hamilton: The Birmingham of Canada*, Hamilton, Times Printing Company, 1893, p. 122.



The Manger (*La crèche*), 1899, par Gertrude Käsebier. Collection du Art Institute of Chicago, don de Mina Turner (1973.40). Avec l'aimable autorisation du Art Institute of Chicago.



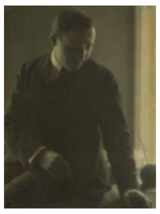
Le marché aux chevaux, 1852-1855, par Rosa Bonheur. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York, don de Cornelius Vanderbilt, 1887 (87.25). Avec l'aimable autorisation du Metropolitan Museum of Art.



Margaret Watkins, v.1919, par Alice M. Boughton. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery.



Margaret Watkins, 1921, par Frances Bode de la Clarence H. White School of Photography. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de CentroCentro, Madrid. © Joseph Mulholland, Glasgow.



Max Weber, 1914, par Arthur D.Chapman. Collection de la Bibliothèque du Congrès, Washington, division des estampes et des photographies, collection Warren et Margot Coville, achat, Coville Photographic Art Foundation, 2000 (DLC/PP-2000:090). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque du Congrès.



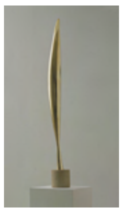
Mondrian's Glasses and Pipe (*Les lunettes et la pipe de Mondrian*), 1926, par André Kertész. Collection Thomas Walther, Museum of Modern Art, New Yory, fonds Grace M. Mayer (1721.2001). Avec l'aimable autorisation du Museum of Modern Art. © 2023 Succession André Kertész.



Morning (*Matin*), 1905, par Clarence H.White. Collection Alfred Stieglitz, Museum of Modern Art, New York, 1933 (33.43.315). Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons.



Mrs. Herbert Duckworth as Julia Jackson (*Mme Herbert Duckworth dans la peau de Julia Jackson*), 1867, par Julia Margaret Cameron. Collection Gilman, Metropolitan Museum of Art, New York, achat, Alfred Stieglitz Society Gifts, 2005 (2005.100.26). Avec l'aimable autorisation du Metropolitan Museum of Art.



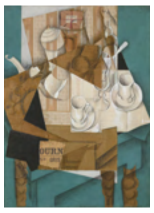
L'oiseau dans l'espace, 1928, par Constantin Brâncuși. Collection du Museum of Modern Art, New York, don anonyme (153.1934). Avec l'aimable autorisation du Museum of Modern Art. © Succession Brâncuși – Tous droits réservés (ARS) 2018.



Oumayagashi, de la série Meisho Edo hyakkei (les Cent vues d'Edo), 1857, par Utagawa Hiroshige. Avec l'aimable autorisation de la galerie Christian Collin, Paris.



Peck Dam in Montana (*Le barrage Peck au Montana*), 1936, par Margaret Bourke-White, en première couverture du *LIFE*, n° 1 (23 novembre 1936). Avec l'aimable autorisation de archive.org. The *LIFE* Picture Collection © Meredith Corporation.



Le petit déjeuner, 1914, par Juan Gris. Collection des dessins et estampes du Museum of Modern Art, New York, acquisition par échange grâce au legs de Lillie P. Bliss (248.1948). Avec l'aimable autorisation de arthive.com. © 2023 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.



Photographie de femmes avec des appareils photo au camp Lanier, date inconnue. Photographie non attribuée. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery.



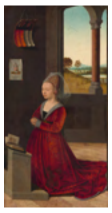
Photographie d'une personne non identifiée (à gauche) et de Meta G. Watkins (Margaret Watkins, à droite), date inconnue. Photographie d'E. H. Price. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery. © Joseph Mulholland, Glasgow.



« Photography Comes into the Kitchen », *Vanity Fair* 17, n° 2 (octobre 1921), p. 60. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery.



A Portrait [Bernard S. Horne] (*Un portrait [Bernard S. Horne]*), 1921, par Margaret Watkins, publiée dans *Shadowland*, n° 8.5 (juillet 1923). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque du Congrès sur archive.org.



Portrait of a Female Donor (*Portrait d'une donatrice*), v. 1455, par Petrus Christus. Collection Samuel H. Kress, National Gallery of Art, Washington, D.C. (1961.9.11). Avec l'aimable autorisation de la National Gallery of Art.



Portrait de Frederick W. Watkins, 1896. Photographie non attribuée. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery.



Portrait de groupe des familles Tarbox et Houghton en plein air, devant Eastlawn, leur maison familiale (plus tard la « Clydevia » de Watkins), v. 1878. Photographie non attribuée. Collection de la Schlesinger Library on the History of Women in America, Radcliffe Institute, Université Harvard, Cambridge. (MC602-8.12v-25). Avec l'aimable autorisation de l'Université Harvard.



Prospectus pour la Seguinland School of Photography de Clarence H. White, cinquième saison, 1914. Collection Clarence H. White, Princeton University Art Museum, New Jersey, archives photographiques, assemblées et organisées par le professeur Clarence H. White Jr. et données en mémoire de Lewis F. White, du Dr Maynard P. White Sr. et de Clarence H. White Jr., les fils de Clarence H. White Sr. et de Jane Felix White (CHW A151). Avec l'aimable autorisation du Princeton University Art Museum.



Publicité dans un magazine pour les lampes Edison Mazda (ampoules), années 1920. Avec l'aimable autorisation de Mariangela Buch Restauration sur archive.org.



Publicité de Cutex « The Well Groomed Woman's Manicure [La manucure de la femme soignée] », dans *Ladies' Home Journal*, vol. 42, n° 2 (février 1925), p. 37. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l'aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery.



Publicité pour les expositions de la Photo-Secession aux Little Galleries, janvier 1906, conçue par Edward Steichen. *Camera Work: A Photographic Quarterly*, n° 13 (janvier 1906). Avec l’aimable autorisation de arthistoricum.net.



Publicité pour le savon Woodbury «The first time you use it—your skin will feel the difference [Dès la première utilisation, votre peau sentira la différence]», publiée dans le *New York Times*, le 13 avril 1924. Collection de la Hidden Lane Gallery, Glasgow. Avec l’aimable autorisation de la Hidden Lane Gallery.



Satiric Dancer (*Danseuse satirique*), 1926, par André Kertész. Collection du J. Paul Getty Museum, Los Angeles (84.XM.193.29). © Succession André Kertész.



«Take a Kodak with you [Prenez un Kodak avec vous]», date inconnue, par Eastman Kodak Company. Collection du George Eastman Museum, Rochester (2005.001.03.3.093). Avec l’aimable autorisation du George Eastman Museum.



Timbre-poste de la série La photographie canadienne, mettant en vedette l’œuvre de Margaret Watkins, *The Kitchen Sink* (*L’évier*), 1919. Collection de Postes Canada. Avec l’aimable autorisation de Postes Canada. Timbre-poste © Postes Canada 2013. *The Kitchen Sink* (*L’évier*) © Joseph Mulholland, Glasgow.



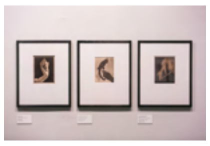
Typewriter Keys (*Touches de frappe*), 1921, impression en 1945, par Ralph Steiner. Collection de la Bibliothèque du Congrès, Washington, division des estampes et des photographies (2004666344). Avec l’aimable autorisation de la Bibliothèque du Congrès. © Succession Ralph Steiner.



Untitled [Anna Romana Wright reading by candlelight] (*Sans titre [Anna Romana Wright lisant à la lumière d'une bougie]*), v.1795, par Joseph Wright of Derby. Collection de la National Gallery of Victoria, Melbourne, don d'Alina Cade en mémoire de son mari Joseph Wright Cade, 2009 (2009.562). Avec l'aimable autorisation de la National Gallery of Victoria. Mention de source : Digitisation Champion Ms. Carol Grigor, Metal Manufactures Limited.



Untitled [Two women under a tree] (*Sans titre [Deux femmes sous un arbre]*), v.1910, par Alice M. Boughton. Collection du George Eastman Museum, Rochester, achat (1973.0023.0005). Avec l'aimable autorisation de la Phillips Collection, Washington, sur flickr.com.



Vue d'installation de l'exposition *Margaret Watkins: Black Light* (Margaret Watkins. Lumière noire), commissariée par Anne Morin, produite par diChroma Photography, CentroCentro, Madrid, 2022. Avec l'aimable autorisation de CentroCentro. © Joseph Mulholland, Glasgow. Mention de source : Lukasz Michalak.



Vue d'installation de l'exposition *Margaret Watkins: Black Light* (Margaret Watkins. Lumière noire), commissariée par Anne Morin, produite par diChroma Photography, Kutxa Kultur Artegunea, San Sebastián, 2021. Avec l'aimable autorisation de diChroma Photography. Mention de source : © Juantxo Egaña.



Wall – Exhibition Room at Close of Session (*Mur – salle d'exposition à la fin de la session*), 1923. Collection Clarence H. White, Princeton University Art Museum, New Jersey, archives photographiques, assemblées et organisées par le professeur Clarence H. White Jr. et données en mémoire de Lewis F. White, du Dr Maynard P. White Sr. et de Clarence H. White Jr., les fils de Clarence H. White Sr. et de Jane Felix White (CHW A150). Avec l'aimable autorisation du Princeton University Art Museum. © Joseph Mulholland, Glasgow.



With a Board (*Avec une planche*), 1929, par Boris Ignatovich. Collections diverses. Avec l'aimable autorisation de la Nailya Alexander Gallery, New York. © Succession Boris Ignatovich, Moscou.

ÉQUIPE

Édition
Sara Angel

Direction de la programmation
Emma Doubt

Rédaction en chef
Claudia Tavernese

Direction de la rédaction en français
Annie Champagne

Direction artistique
Simone Wharton

Gestion du marketing numérique et du site Web
Nathan Kelly

Édition (révision de fond)
Tilman Lewis

Révision linguistique et support éditorial
Clare Sully-Stendahl

Correction des épreuves
Tilman Lewis

Traduction
Christine Poulin

Révision linguistique (français)
Aude Laurent-de Chantal

Correction des épreuves (français)
Ginette Jubinville

Recherche iconographique
Olivia Mikalajunas

Maquette du site
Studio Blackwell

COPYRIGHT

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada
Titre: Margaret Watkins : sa vie et son œuvre / par Mary O'Connor; traduit par Christine Poulin.
Autres titres : Margaret Watkins. Français
Noms : O'Connor, Mary Elizabeth, 1947- autrice. | Conteneur de (œuvre) : Watkins, Margaret, 1884-1969. Œuvre. Extraits. | Institut de l'art canadien, organisme de publication.
Description : Traduction de : Margaret Watkins : life & work. | Comprend des références bibliographiques.
Identifiants : Canadiana 20230582249 | ISBN 9781487103323 (HTML) | ISBN 9781487103330 (PDF)
Vedettes-matière : RVM : Watkins, Margaret, 1884-1969. | RVM : Watkins, Margaret, 1884-1969—Critique et interprétation. | RVM : Femmes photographes —Canada—Biographies. | RVMGF : Biographies.
Classification : LCC TR647 .W3814 2024 | CDD 779.092—dc23